

# شعيب حليفي

# شعرية الرواية

# الفانتاستيكية



خذ الكتاب مصوراً

# شعرية الرواية الفانتاستيكية



# شعرية الرواية الفانتاستيكية

شعيب حليفي



منشورات الاختلاف  
Editions EHkhtlef



دار العربية للعلوم ناشرون  
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى

1430 هـ - 2009 م

ردمك 3-347-87-9953-978

جميع الحقوق محفوظة



4، زنقة المامونية - الرابط - مقابل وزارة العدل  
هاتف: 76 32 72 (212) - فاكس: 55 00 20 37 (212)  
البريد الإلكتروني: darelamane@menatra.ma

**منشورات الاختلاف**  
**Editions El-khtlef**

149 شارع حسبية بن بو علي

الجزائر العاصمة - الجزائر

هاتف/فاكس: +213 21676179

e-mail: editions.elikhtlef@gmail.com

**الدار العربية للعلوم ناشرون**  
**Arab Scientific Publishers, Inc.**



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 785107-785108-786233 (+961-1)

ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان

فاكس: 786230 (+961-1) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: <http://www.asp.com.lb>

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

للتبصير وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (+9611)

الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (+9611)

## المحتويات

7.....	مدخل عام
21.....	الفصل الأول: التصور النظري لشعرية الفانتاستيك
23.....	1 - التحديد المنهجي للفانتاستيك
60.....	2 - الفانتاستيك والدائرة
82.....	3 - استثمار وإفادات
89.....	4 - مواضيع الفانتاستيك
96.....	5 - التفسير في الخطاب الفانتاستيكي
131.....	6 - استنتاج تركيبى عام
139.....	الفصل الثانى: الخطاب فى الفانتاستيك
141.....	1 - مكونات السرد الفانتاستيكي
167.....	2- حساسية الوصف الفانتاستيكي
182.....	3 - الكرونوتوب والخطاب الفانتاستيكي
197.....	4 - الشخصية الفانتاستيكية وتحولاتها
215.....	على سبيل الاستنتاج



## مدخل عام

### 1 - متخيل الواقع:

تشغل الرواية العربية، اليوم في الراهن الثقافي والفكري، حيزا مهما تتقاطع فيه جملة قضايا محيطة، مازالت ترافق سيرورة تكون وتطور هذا الجنس الأدبي الإشكالي، والذي ما انفك يستولد الأسئلة انطلاقا من آليات التطور الداخلية والمتغيرات الرئيسية التي تطال المكونات والوظيفة، وتعطي المشروع لخلق أشكال جديدة<sup>(1)</sup>، وبالتالي نظرة متعددة الأبعاد للكيان الواحد، وهي مراهنه تضطلع الرواية الحديثة بها، من خلال جنوحها إلى منطقة الحساسية، بعيدا عن كل مهادنة أو تسطّيح. فمهمتها حسب ميلان كونديرا، تمزيق الستار الحجاب للحقيقة، وفضح التمثيلات الاجتماعية المضللة<sup>(2)</sup>.

إن الرواية العربية، اليوم، تعبر عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم انسحقت فيه نفسية الكائن، حتى باتت مشوهة تفرز أمراضا متعددة، بالإضافة إلى مصادرة كل ما هو إيجابي، وسط حروب وخيانات وفقر وتخلف وجهل. في هذا الحقل المخصب بالفقد وتناسل وجوه المسخ ترعرعت الرواية العربية، وهي أمام اختارين اثنين:

أ. أن تكون حجابا يزيف العواطف والحقائق، الممكن والمحتمل من خلال تكريس الاختيارات السائدة بالجنوح إلى النفس الرومانسي الفصح، والإغراق في الذاتية والبكائية التي سادت فترة طويلة منذ بداية القرن العشرين، واعتبار الرواية "رديفا للتسلية والمتعة، وتقليدا



لشكل أجنبي دخيل يחדش الأخلاق العامة ويفسد اللغة ومعايير  
البيان السليم"<sup>(3)</sup>.

ب. أو تكون مشهدا للتصادم والتجريب والحادثة عن طريق خرق  
الستار وخلخلة البديهي الجامد وتدمير المعتقدات التكريسية ببعث  
الحيرة والإدهاش، وتشابك العنصر الدلالي - الإيديولوجي مع  
العناصر التشكيلية وتلاقحهما بالإخصاب، من ثم، "قدرة الرواية  
على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، متغايرة الخواص  
لإيقاع عصرنا، وذلك بواسطة الطبيعة البوليفونية التي ينطوي عليها  
النسيج الروائي الذي يؤلف بين العناصر المختلفة والخاصية الحوارية  
التي تجمع بين الأضداد"<sup>(4)</sup>.

إن هذا النوع الثاني هو ما يمكن تسميته بالرواية العربية التجريبية،  
ذات الحساسية الجديدة، والأفق المشرع على أسئلة متقاطعة، تنقصد  
اكتشاف المحتمل والممكن وتشريح "الهوية المحتجبة" للواقع والكائن، من  
خلال رصد نبضه المختل والتقاط حبوطاته المتعددة الأشكال،  
والتعقيدات المتشابكة لنفسيات شوها غمر التناقض والأزمات  
المتداخلة، أفضت إلى أزمة هوية للإنسان العربي الذي انكسرت  
أحلامه مع فجر استقلالات مشروطة، ثم ازداد الأمر التباسا خلال  
نكسة 1967 ونكسات أخرى عرفت تجليها مع دخول أمريكا  
وحلفائها عسكريا الى منطقة الخليج العربي والشرق الأوسط منذ  
تسعينيات القرن الماضي، حيث سقطت مرحلة لتولد أخرى من رماد  
الاختلالات، تغتسل بكل التبدلات حتى تعطى رؤية روائية تلامس  
القضايا الحقيقية المسكوت عنها، والباعثة على الإدهاش، رؤية كابوسية  
مطعمة بالسخرية والفاستايك في مجموع الوطن العربي والإسلامي،  
سواء في المغرب العربي المشدود إلى القارة الأفريقية المنفصمة عن أي

حادثة أو تحديث، أو الشرق الأوسط المشتعل بأطماع الأمبريالية والصهيونية.

الرواية العربية، في هذا الافق، هي شكل تعبري يولد من داخل كل هذه الهزات، ينتسب ويتمرد، في آن عن البداية البكر، حتى يضمن مشروعيته الثقافية، والتي كانت مفقودة قسرا، فأصبحت الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على الارتفاع بالتعبير عن الكيانات - بظواهرها وبواطنها - إلى حدود قصوى من زوايا متباينة تحقق التمايز؛ لأن الرواية هي "لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشيؤ الوعي، واجترار الخطابات الفاقدة للنبرة والنسغ"<sup>(5)</sup>، كما تستمد شرعيتها من كونها شكلا لا نهائيا قابلا للاكتمال والتجدد، ومفتوحا على مجموع الأشكال التعبيرية، ببنية غير ثابتة، تسعى إلى التقاط التحولات الخارجية والداخلية للكائن البشري، ومفتوحة على كافة الاحتمالات<sup>(6)</sup>، متقصدة جعل الرواية العربية شبكة لتصيد المتغيرات الطارئة والمتوارثة.

من ثم، اكتسبت الرواية العربية الحديثة، والتي ارتادت حقل التحولات، سمات الراهنية، مادام هذا الجنس التعبيري هو الشكل الأمثل لاستيعاب ما هو خارجي وما هو داخلي، مما أفرز أشكالا أدبية متعددة داخل الرواية.

ولعل ركام كل هذه العقود السابقة من كتابة الرواية، يفرض هذا الانطباع الأولي، ويلخصه في مجموعة من الأشكال المعمارية، إن على مستوى تناول الموضوع أو بنائه ولغته. وهذا لم يكن مفصولا عن تحولات الرواية العالمية، والثورة التي طالت العلوم الإنسانية وغيرها، فقد أصبح الروائي يستمد رؤاه من الكتابات الجديدة التي اخترقت بعض المناطق المجهولة، أولاهها كتابات فرويد ولاكان ويونغ

وعدد من المشتغلين في حقول علم النفس والتحليل النفسي والتطور المتصل بالاكشافات المتعلقة باللاوعي، وكل ما ينتج عنه من هذيان وهلوسات وخصائص الجنون والعقد النفسية، اذ هناك جدلية مستمرة بين العقلي واللاعقلي، تمثل الجسر المستمر للأدب<sup>(7)</sup>، فيعطيه طابعا أدبيا محضاً، ذلك أن الكتابة عموماً - وكما لخصت جماعة "تيل كيل" وظيفتها - ليست مرادفة للحقيقة أو رمزا لها<sup>(8)</sup>، بل إن للمخيلة دوراً آخر في ابتداع عالمها، الذي له رؤاه نحو العالم الواقعي، فتمت العودة إلى الأعمال الأدبية للعديد من الروائيين بقصد تمحيص إنتاجهم المرتبطة بالعلم والجنون والهذيان، لاعتبار أن عالم الخلق والإبداع هو جمع للحلم والصحو من أجل تعايشهما عن طريق الفانتاستيك<sup>(9)</sup>، شأن أعمال عديدة ومتنوعة، وهو ما يدعو النقد العربي الحديث إلى العودة المسلحة بهذه الكشوفات إلى أعمال المتصوفة العرب، بالبحث في الكرامات والعديد من الأعمال النثرية المتضمنة "للهذيان الذهاني" الذي يولد الاختلال والحلم والاستيهام والكوايس<sup>(10)</sup>، وأيضاً الوقوف عند الأعمال الروائية الحديثة بالبحث في استخدامات الصورة انطلاقاً من الأسطورة والحلم وتعقيدات الشعور والغرابة.

ولعل اهتمام جمال الدين بن الشيخ بالتخييل ومصادره في الثقافة والفكر العربيين، هو اهتمام يجد مسوغاته في ضرورة تأسيس نقد عربي دائم، وليس بعرضي، يؤكد أن التخييل هو نوع من المعراج، وتشخيص لشيء غير مرئي، فلا يمكن لأي عصر أن يعيش دون متخيّل، حيث إن المؤلفات القديمة تحتوي على "تشخيص ينضج بالصور والأخيلة، ويعتمد على المحكى وعلى الأوصاف الدقيقة والمشاهد الاشتمالية التي تجمع بين الأرض والسماء والحيوانات"<sup>(11)</sup>.

وقد قادت كل هذه التحولات الأدب إلى تحرير نفسه من القيود الكلاسيكية للالتحام بالمتخيل الذي أعاد الاعتبار إلى الذاكرة واللاوعي، فلم يكن أمام الرواية العربية سوى تغيير قواعد إحالتها ومرجعيتها إلى الواقع، وأيضاً فهمها للنسيج النفسي للفرد، في الراهن بكل تشابكاته، فالرواية - بتعبير زبما - تمثل أوضاعاً اجتماعية تؤسس وصفاً للحياة النفسية للكائن، ليس فقط بتمثيل الوسط الاجتماعي، ولكن بتحليلات سوسيولوجية لهذه الأوساط<sup>(12)</sup>. كما أفادت الرواية العربية من ترجمات وقراءات لتنظيرات جيمس فريزر في تاريخ الأديان وتطوير الأساطير والعقائد البدائية، وغيرها في مجالات اجتماعية وأخلاقية، وفي البيولوجيا والنسبية وعلوم اللغة، وكذلك من الأساليب النثرية القديمة. كل هذه المجالات جعلت من الرواية حقلاً أدبياً يتقاطع مع العديد من هذه المجالات، فتدخل - كما يحدد باخيتين ذلك - في حوار نسبي مع نصوص سابقة ستصبح هي قانون الجنس<sup>(13)</sup>، الأمر الذي أعطى للرواية حرية تجعلها فناً غير خالص أبداً<sup>(14)</sup>، تبلور في أعمال عدد من الروائيين العرب الذين أنجزوا نصوصاً سردية تحمل جينات محكي يختلف عن الخطاب الروائي الاجتراري، ويبني استراتيجيته على ثوابت ومتغيرات، كل هذا أفضى إلى تنوع جذلي للأسئلة النقدية في صياغة جديدة لا نهائية قابلة للتجدد في كل حين، كما وضع المنطلقات النقدية في مأزق ودعاها إلى مراجعة الخطاب الروائي، مراجعة تكون الرواية خلالها هي المنطلق.

لقد باتت الرواية الحديثة أفقا حقيقيا لذوبان مجموعة من التطلعات والاستيهامات، من خوف وقلق، وتصادم بين الوعي واللاوعي، بين المحتمل واللامحتمل، والإفرازات المتعددة والمتباعدة، لأن الرواية هي مؤلف للتخييل<sup>(15)</sup> وموقف فكري وثقافي فني واجتماعي، إنها خلاصة

مواقف تتشرب أصوات عصرها، كما ترسم نبضه غير المسموع، "تسعى في إصرار لا يلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدني الصاعد وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه"<sup>(16)</sup>، وهو ما يجعلنا نرصد أربع بنى أساسية اهتمت بها الرواية العربية، وهي تنظر إلى الواقع مرتادة دهاليزه المعقدة، وإلى الإنسان مكسرة الحواجز الوهمية حتى تخرق لا شعوره، فتسائل أحلامه وكوابيسه:

- تجسير الفجوة، في الخطاب الروائي، بين ما هو عاطفي واجتماعي، أي بمعالجة قاسية ومتفردة للأحلام الناعمة للفرد، داخل شروط اجتماعية تحكم العلاقات العامة والخاصة، وقد عمدت هذه الخاصية إلى تكسير النفس الرومانسي، والذي كان سائدا في البواكير الأولى للرواية العربية إلى حدود 1967، من خلال التجسير وتعرية المستتر في تقاطعات العاطفي بالاجتماعي لتبدأ مراحل أخرى عامرة بالهزائم المشتعلة في هجوم أمريكا وحلفائها على الجغرافيات التاريخية بخيراتها، وإعادة رسم خرائط وصور مشوهة للعرب والمسلمين.

- الاهتمام بالشعور الباطني - اللاوعي في الإنسان - باستبطان أحلامه بالتأمل ورسم التعقيدات النفسية، وما تولده من كوابيس وعقد وهلوسات، وغيرها من الأعراض الملتصقة بالكائن، عن طريق مخيلة طافحة بالصور، والتي ليست سوى فضاء يفتح باستمرار<sup>(17)</sup>.

- العمل على تطويع مكونات الخطاب الروائي، من أدوات سردية متنوعة وأوصاف تبئيرية تتقصد الهامشي المخبوء واستنطاق المسكوت عنه في فضاءات موبوءة تتفاعل وسط زمان يعتبر هو الحامل لسيرورة المראה عند الكائن العربي، مثلما كان، الاهتمام

باللغة وتطويعها كي تنبض بالشيء الذي تحكى عنه في إطار علاقة الكلمات بالجملة، بالسياق، وبالبنية البلاغية، مع بروز أدوات أسلوبية متجددة أضفت على النسيج الروائي جمالية متقدمة.

- التشكيل ومعمارية الرواية في استثمار وتشغيل أشكال تعبيرية كالفانتاستيك لتفسير تجربة الكائن، وتكسير الرتبة التي هيمنت على ذائقة القارئ طويلاً بخلق غرابة مقلقة، والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتهما إلى ذرات مرتبكة. فتصبح بذلك الرواية "مرآة صوفية للمعرفة والإضاءة والتفكيك والمتعة من خلال إمكاناتها التخيلية واللغوية وقدرتها على الانفتاح على سجلات وعلامات وحقول من أجل تشكيل الرومانيسك من الذات والمجتمع والتاريخ عبر توظيف بنيات وأساليب ولغات من خطابات وأشكال أخرى" (18)

## 2 - سؤال الفانتاستيك:

إن سؤال الفانتاستيك، باعتباره رهانا تشكليا لخطاب مغاير، والذي هو موضوع هذا المؤلف، ليس بالسؤال الطبع الراكن إلى همود إجابات بسيطة، ولكنه سؤال عصي، فهو الشكل الجوهرى الذي يلجأ إليه التعجيب<sup>(19)</sup>، كما يمثل مكتوبا يقدم شخصا وظواهر فوق طبيعة<sup>(20)</sup> يمتزج فيها الطبيعى بما هو فوق طبيعى، بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد العنصر الأساسى للفانتاستيك، من خلال بحثه عن مفاجآت لعالمنا العادى والمألوف<sup>(21)</sup>. متخذاً لذلك تقنيات سردية أشد تماسكا وانسجاما للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد البلاغة الموحية والمهادفة.

وقد كان ظهور الفانتاستيك في الآداب الغربية - تحديدا في إنجلترا، فرنسا وألمانيا - ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية خلال القرن الثامن عشر. ملازمة النمو الاقتصادي والتقدم العلمي، وضرورة البحث عن أشكال مغايرة تكون امتدادا وانقطاعا، في آن، عن الحكاية السحرية، الخارقة، في ظل تحولات تبتدئ من الثورة الكوبرنيكية مرورا بعصر الأنوار، ثم الصدمات المتتالية التي رسمت علاماتها بقوة، (نودبي، موبسان: كتب حكاياتهما الفانتاستيكية وهما مرعوبان من أحداث الثورة الفرنسية).

أما ظهور الرواية الفانتاستيكية العربية، فإن الأمر يصعب تأطيره ما لم نحتط بالخلفيات المتعددة التي كانت وراء تشكيل هذا المحكى، فليس بالضرورة أن تجيء ظروفه مشابها لظروف ولادته في الغرب.

من هذا المنطلق، فإن الفانتاستيك في الرواية العربية يطرح إشكالا شائكا لا يناقش إلا في إطار المتخيل العربي، والذي يمكن القول بأنه خطاب بوليفوني<sup>(22)</sup>، يجعل التصادي واضحا بين الواقعي والمتخيل.

هل يمكن الحديث عن جينات - غير مكتملة - للفانتاستيك في الأدب العربي القديم قبل الحديث عنه في الرواية الحديثة؟ سؤال يبحث عن شكل الامتداد بين النصوص العربية، مع تجاوز حاجز الأجناس والإدراك العميق بأن الرواية هي محصلة طويلة الأمد لتجارب كابوسية يختصرها الكاتب في سياق سريع، يعجز النقد أمامها ما لم يتوخى الدقة والوعي بتلك الجينات والخصائص وتبدلاتها.

وفي هذا السياق، يمكن النظر إلى بذور العجائبي في الإرث الأدبي من خلال الأجناس الموجودة آنذاك، داخل إطار النشر العربي القديم، أسئلة نفرشها في هذا المهاد، تأتي محايثة للحديث عن الأشكال السردية للفانتاستيك.

هل كانت هذه الأشكال، التي حفل بها النثر العربي القديم في تعددها وزخمتها التعجيبية، ردة فعل ضد العقلانية؟ هل يمكن الحديث عن عقلانية ما عندنا؟

إن الأمر ليس بالسهولة، كما يمكن لأي باحث أن يعتقد، وذلك أن التحولات التي عرفها المجتمع الإسلامي إبان ظهور الإسلام كانت زعزعة للإبستيمي العربي دون أن تستطيع تفويض أهداب غيبية وخرافية ظلت عالقة في ذهن هذا الكائن، ثم غدت الصراعات في الحقب الموالية التي لعب فيها ما هو سياسي واقتصادي - اجتماعي الدور الأول، وجاء ما هو ثقافي ليزكي ما سبق.

إن حياة هذا الكائن كانت في واقعيتها شكلا من أشكال التعجيب بمصارعة الحياة وسط مفارقات لا يسيحها منطق غير منطق العجائب والغرائب.

لهذا، فإن الأشكال والأساليب الثرية القديمة للعجائب هي إفراز لعوامل متعددة، منها ما هو واقعي بتناقضاته العنيفة، وصراعات داخلية تلتهم باستمرار. أما العامل الآخر فهو محاولة المشتغلين في النثر شد انتباه المتلقي إلى ما يكتبون من خلال سرد تلك العجائب (قد يكون الكاتب نفسه مقتنعا بها، في حالات كثيرة كالمؤرخين والإخباريين) ذلك أن النثر عرف تهميشا طويلا الأمد على حساب الشعر.

أ. القصص الشعبية والسير: ومنها ألف ليلة وليلة، والتي تضمنت بنية تعجيبية من خلال وصف عالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، وشخص يطأهم الامتساخ والتحول. إن ألف ليلة وليلة هي نوع من خرق الواقعي Transgression du réel - حسب تعبير أوستورفسكي Ostorwski - (23) - لعالم يختلط فيه الجن بالإنس والخارق بالمألوف، الشيء الذي يولد حيرة وترددا في نفسية المتلقي (24).



ب. الخطابات الرمزية: وهي رمزية - تجاوزا - لأن شخوصها اختيروا من الحيوانات، ونموذجها (كليلة ودمنة) التي حاولت تصوير فضاء حيواني عجائبي لا يختلف كثيرا عن عجائبية بعض الأعمال الفانتاستيكية في أوروبا القرن التاسع عشر.

ومنها أيضا ما يعتمد على الحلم والتخيل، مثل (رسالة الغفران)، والذي شغل دورا كبيرا في إخصاب المخيلة العربية، وإعطاء العمل الإبداعي بعدا موحيا وفريدا.

ج. كتب التاريخ: وخصوصا تلك التي كانت قبل ابن خلدون، بمعنى الأخبار العربية والحكايات التاريخية التي جاء أغلبها من نسج وتلفيق مخيلة المؤرخ أو الذاكرة الشعبية بالتواتر، كم هو الشأن عند المسعودي والطبري والغرناطي... حكايات مختلفة تشدها المبالغة والتعجيب.

وأيضا كتب الرحلات التي تؤرخ، بشكل أساسي، للطرائف والغرائب فتعتمد إلى سرد استيهامات لعوالم وشخوص عجائبية جديدة بالتحليل، إلى جوار التفاصيل الحياتية.

د. مؤلفات الصوفية: ولعله الجانب الثرى في الأدب العربي، من حيث تضمنه العديد من الخوارق، والتي يتم إدراجها ضمن كرامات أولئك الشخوص مقابل معجزات الأنبياء، مثلما نجد ابن عربي في فتوحاته المكية وهو يصف عوالم عليا غريبة، زارها، ولقاءات عجائبية أخرى مثل شطحات المتصوفة عموما، الذين ارتبطت خوارقهم بالحلم والهذيان، وبقوة نفسانية يمكن القول بأنها كانت تتماس رغم خصوصتها - من بعيد أو قريب - مع ما كان يسلكه البوذيون، وجماعات هندية أخرى.

وهو أيضا ما ساد في بعض الكتب السحرية، خلال القرون الوسطى، وكتب الفقهاء في أحاديثهم عن عالم الدنيا وعالم الآخرة.

هذا فضلا عن وجود شذرات متفرقة في كتب متنوعة في التراث العربي، تتضمن أنوية للعجائبي مازالت في حاجة إلى بحوث متضافرة لاستحلاء كل هذه البنى، وتصنيفها في الفانتاستيكي أو في المجالات القريبة منه.

### 3 - تجليات:

إن الأعمال العربية القديمة.. ستجد لها، في الراهن، دون شك، صدى في مخيلة الروائي العربي بأشكال متغايرة ومتفاوتة ضمن الإنجازات العامة. فالروائي العربي يؤمن بالذاكرة ومعطياتها وهي تتلاقى مع الوعي، فهناك اختراعات قديمة في أعماق الأديب أو الكاتب، عندما تصعد من اللاوعي يمكن أن تتجلى في شكل رؤيوي جميل وعذب، لكنها غير خارجة كلياً عن سيطرة الوعي (...). إن الإنسان عبارة عن خزان لعوالم كثيرة متناقضة ومتداخلة تخرج كعمل أدبي تحت ضوء الوعي وبيهاء واضح<sup>(25)</sup>.

وقد صارت الأحلام والكوابيس التي كانت تسيطر قديماً على ذاكرة المبدع العربي، اليوم أكثر قتامة وتجزراً، فلم يكن هناك بد من التعبير عنها كحقيقة إلا بتقاطعها مع ما هو خارج الحس، حيث عالم الحلم والتخيل واللاوعي والحدس والهذيان المنظم.. وهي عوالم تتداخل وتنتسج ضمن العمل الفني للتعبير عن الحس الكابوسي المهيمن، بالإفادة من طرائق سردية تترك القارئ حائراً بين الواقع والوهم.

إن الرواية الفانتاستيكية العربية قد حققت فرادتها وخصوصيتها داخل حقل الرواية العربية من جهة، وسط النصوص الفانتاستيكية العالمية من جهة أخرى، وذلك راجع لكون الروائي العربي استطاع أن يستثمر الذاتي والموضوعي، العمودي والأفقي في تلاحقهما، وتطعيم

هذه الرؤية بعناصر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية متنوعة، "وبذلك نلاحظ المزاجية بين الفانتاستيك والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية، وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية، واستيحاء النسبية للورانس دارين، ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر"<sup>(26)</sup> المتماusk والمنسجم في أفق إنجاز مفارقات ومشاهد قائمة لواقعية سحرية، وحساسية تستند على الإدهاش والخيوة.

كما كانت تحليلات الفانتاستيكي في الرواية العربية، داخل رحم الأسطوري الفولكلوري، والمحكيات الشعبية الشفوية، وما هو سحري مقترن بالذاكرة - في إطار كلية المتخيل - ومقترن بنحل ومعتقدات شرقية ومحلية، بالإضافة إلى دور المخيلة داخل محيط اجتماعي وسياسي، وابتداعها صوراً ساخرة، ومتمسخة تفضح وتدين الفضاء العام، وتسطر القدرة على شحذ الوجدان، وتجاوز المؤلف. ذلك أن الرواية تطمح لأن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحاتها الصقيلة أو المعتمة، تبديات الواقع المختلفة، فتهتك حجب الزمنى والآنى والمألوف المباشر لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنساني<sup>(27)</sup>، عن طريق تلاقح المستويات المشبعة بالدلالة.

والرواية الفانتاستيكية - في هذا المستوى - هي مغامرة بالضرورة، ورهان يعكف على سر أغوار النفس وتحليل أحلامها واستيهاماتها وتحليلها الشفافة والمعقدة معاً، لأن سرد الغرابة - كما يقول كرزنسكي - ينجز كمجازفة لبنيات استدلالية تحمل التناقض والشعور بالغريب غير القابل للقبض<sup>(28)</sup> وهو ما يصطلح عليه تودوروف بالخيوة والدهشة، أو ما نسميه بـ "سردية التعجيب".

## احالات:

- (1) Pierre Zima: Manuel sociocritique, France, ed, Picard 1985 P 93.
- (2) الستار: الرواية يوتويا عالم لا يعرف النسيان. من تقديم محمد برادة (تقديم وترجمة) مجلة فصول. القاهرة. عدد 67 صيف خريف 2005. ص 26.
- (3) محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد: حوار مستحيل، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) الرباط، عدد 1 سنة 1990. ص 36.
- (4) جابر عصفور في افتتاحية مجلة (فصول). القاهرة. العدد الخاص عن زمن الرواية، ج 1. شتاء 1993. ص 5.
- (5) محمد برادة: الرواية العربية، استشراف لآفاق التطور المستقبلي (الفصل السابع من مؤلف جماعي): الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع، بحوث تمهيدية، مجلة مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، بيروت، طبعة 1، مارس 1987.
- (6) هذه الفكرة، نجدها بتعابير مختلفة عند كل من كوزينوف ص 279، مارت روبير ص 15، برادة في استشراف لآفاق: ص 197، 198، وأسئلة الرواية ص 33، كما نجدها عند كرزنسكي، باختين، زيماء، برابها كارا.
- (7) Cahier de l'imaginaire: l'imaginaire dans les sciences et les Arts (Nouvelle serie).
- (8) Philippe sollers: théorie d'ensemble, tel que, France. ed Seuil 1968.
- (9) Salomon Resnik: la mise en scène du rêve, France. Payot 1984, P 34.
- (10) Henri Benac, Guide des idées Littéraires, France, ed Hachette, 1988, P 202.
- (11) جمال الدين بن شيخ، الثقافة العربية وتغييب المتخيل، حوار أجراه معه محمد برادة في مجلة الكرمل: نيقوسيا عدد 27 سنة 1988 ص 75.
- (12) Pierre Zima: Manuel sociocritique, France, ed, Picard 1985, P 84.
- (13) Martine Debaisieux: l'histoire comique, genre travesti. in poétique, France, N° 78, 1988, P 170.
- (14) Positions et oppositions: sur le roman Contemporain, Actes et colloques, N° 8 ed Klincksieck 1971, P 125.

- (15) Marthe Robert: Roman des origines et origines du roman, France, ed tel, Gallimard, 1976 P 23.
- (16) جابر عصفور: في افتتاحية مجلة (فصول) عدد خاص عن خصوصية الرواية العربية ج 1. شتاء 1997 - ص 6.
- (17) Charles Grivel (textes réunis par): Ecriture de la religion, écriture du roman, France, ed centre culturel de Croningne.P.U de lille 1979 P 96.
- (18) شعيب حليفي: المتخيل والمرجع: سيرورة الخطابات (دراسة). مجلة فصول - القاهرة. عدد 66 ربيع 2005 ص 232.
- (19) Pierre Castex: Anthologie du Conte Fantastique Français, France, ed, Jose Corti 1987, P 6.
- (20) Encyclopédie universalis: P 923.
- (21) Henri Benac. Op. Cit P 189.
- (22) Cahier de l'imaginaire: Op.Cit P 51.
- (23) .Ostorwski, The fantastic and the realistic. 1968, in Henr Benac
- (24) وهو ما نجد له صدق في العديد من الأعمال العربية، والغربية ذات النفس الفانتاستيكي. على سبيل المثال Potocki: Manuscrit trouvé a Saragosse: France, ed jose corti 1988. Jean كونت بولوني، بحاث ورحالة كبير في عصر الأنوار هو جان بوتوكي.
- (25) مجلة المسيرة: عدد 15 - مارس 1981، حوار مع حيدر حيدر، ص 87.
- (26) محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد: حوار مستحيل، مجلة آفاق، دار المعارف، الرباط. عدد 1. سنة 1989، ص 36.
- (27) صبري حافظ: الخطاب الروائي والتعامل مع المحرمات السياسية. مجلة الناقد، لندن، عدد 8 سنة 1989، ص 52.
- (28) Wladimir Kryszinski: Carrefour de signes, essai sur le roman Moderne. Lahaye, editeur Mouton 1981 - P 260.

الفصل الأول:

# **التصور النظري لشعرية الفانتاستيك**



## 1 - التحديد المنهجي للفانتاستيك

### 1 - 1. نص يحرر المعاني:

يشكل الانفتاح على تحديد الفانتاستيك مغامرة للتموضع داخل الإشكالية، وتوجيه أسئلة عدة من زوايا متباعدة لكشف اشتغالها الداخلي، ومن ثم عملها الخارجي، الشيء الذي يفضي إلى تتبع نموها عبر مكوناتها، إذ من شأن هذا التحديد أن يسمح بتأسيس مقتربات أولية تمهد لمباشرة الرواية، واستكناه إسهاماتها في هذا المجال.

وإذا كان الفانتاستيك يتغذى من شرايين ثقافية متنوعة، فإنها - في آن - متباعدة ومتجانسة تصب في أجناس تندرج برمتها في قطب ما هو أدبي وفني، وبشكل عام ثقافي، الأمر الذي مكنه بامتياز، من اكتساب أهمية مضاعفة، وبعد دلالي على مستوى التنظير واهتمام العديد من النقاد برصده عنصرا وتقنية وطريقة للتعبير عن غرابة مقلقة، وهو ليس حكرا على الرواية ولكنه ينتعش داخل حقول أدبية وفنية عدة، يستثمره الروائي باعتباره جزءا من التشكيل، وعنصرا يتطور ليصبح رؤية مشروعة تمتطي المفارقة والتناقض وهتك الواقعي الحقيقي بما هو فوق طبيعي لتمرير خطاب معين، استنادا على المخيلة التي تتغذى من فضائح العقل والواقع، فيتم امتصاص هذه الفضائح للمضى بما نحو أبعاد تضفي عليها طابعا متميزا، يجعلها في عري قابلة لرؤية تناقضاتها بشكل شفاف.

ويكتسب الفانتاستيك أهميته أيضا، من خلال تواصله العميق مع القضايا والأسئلة التي تبتغيها معرفة الإنسان، وامتحانه على جسر



المفارقة والتردد: أسئلة تضع المصائر موضع شك، وتخرق هذا الشك بأحداث فوق طبيعية تدخل في تقاطع، معها، حلول هي في حقيقة الأمر "فكاهات سوداء"، أكثر منها تفسيرات تعطي أجوبة ما. الفانتاستيك في هذا الاتجاه "يستدعي للحقيقة بكاراة المخيلة والاعتقاد، الذي يفتقده الأدب"<sup>(1)</sup>، بشفافيتها المفتحة على أرباض التعدد الاستيهامي والذي يبيح إمكانية التلاقح والتعلق الواقعي - الحقيقي، والحلمي الخياليين، وكأن الفانتاستيك بهذا المعنى الأولي، هو تعبير عن انخيار لا مرئي - من تعود - يترك بصماته السوداء في المخيلة الحساسة. فتغسل الكلمات - بتعبير أوكتافيو باث - في الانخيار حتى لا يتوقف الزمن. إنها الرغبة في مساءلة المعنى الذي لا يمكن التعبير عنه مباشرة.

هذا يكون الفانتاستيك نصا كفيلا للإطاحة بالواقع وتمريغه في لوثة رماد الانخيار من أجل اغتساله، قصد تحريره من سكونيته، وليس لتقديم أجوبة جاهزة، لأن الفانتاستيك سؤال يتعين، بدءا، امتحانه لتلمس تجلياته، وتحليلات كل ما يساهم في رفده أيضا.

إن تحديد المفهوم يطرح إشكالا نظريا، فإذا كانت الرواية، كشكل عام، يحتوي الفانتاستيك وغيره من الأشكال الأدبية، فإن تعريف الرواية الفانتاستيكية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر يختلف، بشكل مغاير، عن تعريفها في العقدين الأخيرين<sup>(2)</sup>، وهي في كل هذا تختلف عن المحكى الفانتاستيكي العربي، إن على مستوى المواضيع أو المعالجة، دون إغفال أن هناك ثوابت مشتركة، وقواسم تعمم على كل مكتوب فانتاستيكي، والذي سنرصده من خلال تحديد المفهوم لمجاورة التداخلات الدقيقة والملتبسة، والتي تسبب في بعض الأحيان، خلطا قد يلزم الكتاب كله، وأيضا تمحيص العلاقات المتشابكة تشابكا لا يكاد

معه القارئ أن يستل فروقا شفافا من نسيج جهاز مفاهيمي متقارب، يتماس فيه الفانتاستيك بأسلاك تضيئه وتشحنه، كما تدفع به نحو أفق يشكل رؤاه المخصصة تجاه العالم والإنسان، من زاوية تختلف عن الزوايا التي كانت الأعمال الأخرى تنظر منها، وذلك بحمل القارئ إلى مناطق الدهشة والحيرة، حتى يتمكن من الدخول في محاورات مع المسلمات، بالتأمل وتوجيه ضربات متوالية إلى أسسها الهشة.

كما أننا نعي، في هذا الإطار، المزالق والهناك التي تواجه الباحث في هذا المجال، خصوصا كلما تعلق الأمر بالتحديد المنهجي، انطلاقا من تصورات متباينة في سبيل الوصول إلى ثوابت نسبية تشكل شرفة نطل منها، وأدوات إجرائية تنسلح بها أثناء التفكيك، مادام الأمر يتطلب حصانة علمية، لتجنب السقوط في المغالطات. ومن هذا المنظور كان لابد من القفز على العديد من العثرات، وترسيم تعريف يقظ يمتلك فاعلية محصنة من الخلط، نسبيا من جهة أولى، ومؤسس، ليس من نظريات النقد فقط، بل أيضا من المتون الروائية العربية من جهة ثانية، كما يهدف هذا التحديد إلى أن يكون مفتوحا يلتقط كل التلوينات التي تطال العمل الأدبي، ويرتوي من خلال وصله بباقي الأنواع الأخرى من جهة ثالثة.

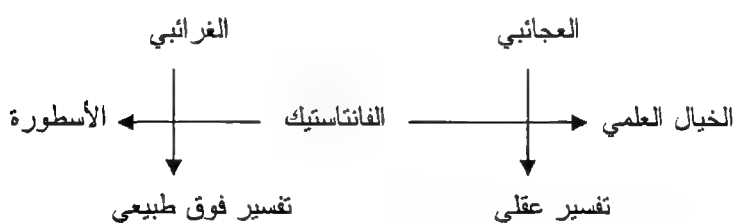
وتدليلا للصعوبات الماثلة، في هذا التحديد، سنسلك سبيل رصد منعطفاته، وهو أمر حقيق بالبحث، انطلاقا من أسئلة تتقاطعها، في شكل متعامد، أسئلة لازمة تتوخى باستمرار تجاوز البديهيات كقواسم عممت، في خلط، مفهوم الفانتاستيك بالمجالات القريبة، والمتداخلة معه، وبصفة خاصة العجائبي، والغرائبي من ناحية، ورواية الخيال العلمي والرواية البوليسية والحكايات السحرية، من ناحية أخرى.

أسئلة هي روافد فاعلة تطعم السؤال الأساسي الذي يطرح نفسه على أصعدة عدة، ومستويات مختلفة من زوايا متباينة، في سبيل الوصول إلى تأسيس مقرب، من خلاله نلج الرواية، ونحن مسلحون بما يشفع لنا الكشف عن التضاريس المكونة للرواية العربية الفانتاستيكية، وفك الأسرار المنسوجة على نولها الفانتازي، ولابد من الإشارة إلى أن الحكم النقدي الذي سعى إلى تلمس الفانتاستيك، بصرامة، ظل قاصراً، نسبياً عن استيضاح المفهوم، الأمر الذي دعا مجموعة من المنظرين إلى إبداء اهتمام دقيق، سعى إلى ترتيب خارطة الفانتاستيك، وشفيعهم في هذا هو أهميته باعتباره تقنية وتشكيل يطعم الرواية الحديثة، ويسهم في ردها. بمشاهد لم تستطع الواقعية - وهي ليست نقيضاً للفانتاستيك - تصويرها وتفكيك عمقها، وترسياتها المتعددة، وشق كل الطابوهات، وزرعها. بما هو فادح ورهيب. كما استطاع الفانتاستيك إنجاز ذلك، والمضي به إلى حالات تصل نسغ الواقع بمرايا تنصيد الانخيار بكافة وجوهه، فتعكسه بإشعاعات مدهشة، كما تعكس دواخل الإنسان الملتهبة والمشتعلة على ما هو عقلائي، وكل ذلك يتم في تلاحق يضم الحقيقي بالتخييل لاستيلاد الإشرافة الفانتاستيكية، كتجريب في إطار الرواية الحديثة والتي يتميز فيها الفانتاستيك، "باقتحام حقل الواقع بشيء شاذ، لا مألوف"<sup>(3)</sup>، يحقق قطيعة مع التماسك، يساعده في ذلك الحلم وتكرار بعض الموتيقات، وأشياء أخرى، يتفاوت الاهتمام بها، وتلميعها من رواية إلى أخرى مثلما هو الأمر في (الريش) لسليم بركات و(طرف من خير الآخرة) لعبد الحكيم قاسم.

يتيح الفانتاستيك للمخيلة الانطلاق بحرية كبيرة، وإذا كانت هذه المخيلة هي منطقة شاسعة تشمل حقائق متعددة، فإن العجائبي ليس إلا هدبا من أهدابها<sup>(4)</sup>، يفتح نوافذه للتخييل الذي هو أساساً "المقدرة

على خلق صور حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني، على أساس تحويل الانطباعات المجمعة في الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظة معينة<sup>(5)</sup>، فيجيء اشتغال الفانتاستيك في الرواية اشتغالا في أفق شديد الدقة، لأنه يلامس متخيلا تكون تبادياته، بدورها، هدبا من أهذاب المستحيل.

بهذا، كان الفانتاستيك قريبا من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صوراً يستحيل إيجاد مثل لها في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز التناقض، وكأن الحكاية الفانتاستيكية ليست سوى نمو انطباع معين<sup>(6)</sup>. كما أنه أيضا قريب من الخيال العلمي الذي يتجه نحو المستقبل، ومن الأسطورة وهي تضرب بجذورها في قضايا متعالية، فترفد من غنى التنوع والتعدد: أي مما هو عجائبي وغرائبي ومحدداتهما التفسيرية، لأن المخيلة هي المركز الثري والبؤري الذي ينطلق منه الفانتاستيك ليؤسس عوالمه الدالة:



## 1 - 2. مقاربات وتصورات:

انشغلت الدراسات النقدية بمقاربة الفانتاستيك منهجيا، وهو انشغال يتأتى أساسا لضبط التعريف أمام تعددية التعاريف المبينة وفق متون مختلفة، تتحقق فيها عناصر واضحة، اختلفت في منطلقات

واتفقت على أساسات، هي ثوابت المحكى الفانتاستيكي، الذي يتحدد أولاً بصفته إدراكاً خاصاً لأحداث غريبة<sup>(7)</sup>. كما أن البحث في الفانتاستيك يأتي في خط محايث لتفكيك هذا التصور الذي بات شبه مترسخ، وامتحانه على معطيات المتن الروائي العربي، إذ العودة إلى طرح مختلف المقاربات التي تناولت الفانتاستيك لن تكون عودة اجترارية، بقدر ما ستكون دقيقة، حاسمة ومرسومة بالتكثيف، ولمناقشة القوانين المستنبطة من المتن الروائي الذي هو المحدد الوحيد والموجه لكل النظريات، والتي نهضت في مجملها على أعمال القرنين الثامن والتاسع عشر، في الأدب الفرنسي والأنجلو سكسوني مروراً بالرواية القوطية، وأعمال أدجار آلان بو Poe، ولو فكرا في بداية القرن الماضي<sup>(8)</sup>، وصولاً إلى أعمال حديثة ساهم فيها أدباء أمريكا اللاتينية، بشكل كبير، وأضافوا على الفانتاستيك زحماً جديداً، وتحولات مهمة أثرت من جانب آخر الروايات العربية المعدودة.

إن أول ما يمكن تسجيله في هذا السياق هو تعددية المقاربات وتنوعها في النقد الأدبي، والتي تناولت الفانتاستيك، منذ جورج كاستيكس حتى جان بلمين نويل وتودوروف، بحيث إن الأنطولوجيات الكبرى هي التي رسمت في بداية الأمر تقليد الحديث عن الفانتاستيك مبرزة إياه جنساً أدبياً بالإضافة إلى بعض المقاربات المتقدمة<sup>(9)</sup>.

وإذا كانت الأعمال الكلاسيكية الأولى قد تضمنت شيئاً من الخارق وال فوق طبعي، فإن إدجار آلان بو وهوفمان سيفتحان الطريق أمام ثورة إبداعية كبيرة.

ويمكن الحديث عن هذه المقاربات من منظورات منهجية لامست الفانتاستيك بأشكال متفاوتة.

أولاً: المقاربة التاريخية: وتمثلها الأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالفانتاستيك: أهمها مؤلف بيير جورج كاستيكس الذي كان أول من طرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره "حكاية تخير وتغرى... خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق طبيعية، والتي تظهر في ما بعد كتحذير لنا أو حولنا، وهي تضرب مخيلتنا فتفريق في قلوبنا صدى مباشراً"<sup>(10)</sup>.

كما يحدد، تاريخياً، ظهور الفانتاستيك بفرنسا بعد ترجمة هوفمان إلى الفرنسية سنة 1828 ومساهمة والتر سكوت بالكتابة والمراجعة، وتحت هذا التأثير ظهرت مجموعة روايات فانتاستيكية بفرنسا ما بين 1840 و 1935 لكوييتي، نودبي، مريمي، إكزافيي، كما سترجم بودلير سنة 1857 الحكايات الخارقة لإدجار آلان بو، وبعدها سيصمد هذا النوع التعبيري في وجه كل التقلبات بفضل استغلاله لتقدم الفكر الوضعي وعلوم السحر والنفس وما بعد علم النفس، وأيضاً التقاليد والحكايات القديمة.

ثانياً: المقاربة الدلالية: وتعتمد على رصد التيمات المتواترة وتطورية الفانتاستيك، بوصفه نصاً. وقد حصر جان مولينو ست تيمات<sup>(11)</sup> من هذا الجانب وجدها متكررة وهي: الجن والأشباح، الموت ومصاصو الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، التحولات الطارئة في الفضاء - زمن.

كما يندرج ضمن هذا المضمار كل من روجي كايوا ولوي فاكس وقد ارتبطا بالجانب الدلالي ارتباطاً وثيقاً من خلال أعمالهما الأولى والمتأخرة.

ثالثاً: المقاربة البنيوية: ويمثلها تودوروف صاحب التصور المبني على التردد والحيرة مقابل تصور جان بلمين نويل الذي يختلف عن

تصور تودوروف في ارتباط نويل بعلم النفس، واعتبار الفانتاستيك "طريقة في الحكى".

أما إرين بيسير فإنها تحاول أن تؤسس تعريفاً، أكثر تماسكاً، يعتمد على القول بأن الفانتاستيك يبنى على المفارقة والتناقض وبسط انسجام لغوي أسلوبى.

المقاربات الأخرى متعددة مثل المقاربة الأنثروبولوجية، كما هي عند جلبير دوران Durand وهو يتحدث عن أشكال الوعي والتفكير عند البدائيين، كما استعمل كلمة "فانتاستيك" في أحيان كثيرة معادلاً للتخييل.

وأيضاً التحليل النفسى للكليانية أو الوعي الجمعي عند بيير مايل P.Mabille في (مرآة العجائبي) وهو يحدد محكيات العجائبي على أنها تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي يحقق بها هذه الرغبات.

مثلاً هناك من النقاد من اشتغل على مفهوم الغرابة المقلقة كشعور يخنزن في اللاشعور ثم لا تلبث أن يخرج في وقت من الأوقات.

● تصور تودوروف:

"إن الفانتاستيك هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية"<sup>(12)</sup>.

تعريف تودوروف سيشغل حقل المنظرين، ويمدهم ببوارق جديدة في مجال التحديد، كما سيفتح منطلقات جديدة في أصقاع كانت، نظرياً، مجهولة بالشكل المنهجي الذي اضطلع به في كتابه، ومهد لدراسات كانت تتوخى ارتياد أفق الأسئلة في راهنتها مع سبر علائق الفانتاستيك، وضبط تحولاته، أي رصد خريطة المعنى الذي يشحذ العمل الروائي بمسوخ ذات صبغة فوق طبيعية.

فالجانب الوظيفي الذي أُلحح إليه تودوروف هو بارقة نوعت عليها الدراسات الأخرى والتي تعتبر أن أهمية الفانتاستيك تكمن في كونه "يكشف المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي... وهو إخراج للأسطورة بعلامة الرعب"<sup>(13)</sup>.

ويحتل عنصر التردد في تصور تودوروف مركزا محوريا في فهم الفانتاستيك، فالكائن هو ذاكرة لها قوانين طبيعية، يتواجد فجأة، أمام حدث غير طبيعي، فيكون هناك تصادم بين الطبيعي، وبين غير الطبيعي، بين الألفة وعدم الألفة، صدام يترك جروحه الخفية، ويغذيها أكثر فأكثر، بما يوجب الصدام ويطبعه بطابع التردد، لأن القارئ بخصوص هذه المسألة يؤسس لعلاقات جدلية مع النص ويكون أمام خيار لا مفر منه قراء يرومون التصديق بكل ما هو فوق طبيعي دفعا للتردد الذي يخلقه الصدام، وقراء بدلا من التصديق يتخلقون قواعد جديدة لتحميمص كل الأحداث فوق طبيعية، انطلاقا من مصادرات عقلية صارمة، لا تعنى - في الغالب - بالنسيج الفني والأدبي الذي يحكم الرواية الفانتاستيكية، فيما تنهى فئة ثالثة من القراء تعاملها مع الحدث فوق طبيعي، في حياد دون المساس بمنطق الفانتاستيك، على اعتبار أنه في معناه، "يفترض اقتحام عنصر الفوق طبيعي لعالم خاضع للعقل، وهذا الشيء المرعب، المخيف، له مكانته في العالم الطبيعي"<sup>(14)</sup>.

وهو ما يضفي على عنصر التردد أهمية شديدة التماسك يقتسمها الإبداع الفانتاستيكي عموما، كما يختلف الصدام أيضا بين ما هو "وعى" وما هو "لا وعى"، والذي ينتج ترددا من شأنه أن يتأطر بالرعب والخوف، لأن ما هو فوق طبيعي يحمل اختلافته عما هو طبيعي، هذا الأخير من صفاته - غير البديهية طبعاً - التعقل، أي ما هو معقول، ومألوف، وغير شاذ ويدخل في إطار ما هو طبيعي، لخلخلة



تلك النواة وتفجيرها من الداخل، مع تأزيمها بأشكال متعددة، فيلاحظ كيف يصبح العنصر العجائبي أو الغرائبي، هو النواة المهيمنة للوجود، نواة مثقلة باحتمالات متراكبة تنطوي على رؤية للعالم، مضمنة برعب المعنى وقلق جمعي. فتكون مهمة الفانتاستيك هي "إدخال رعب متخيل وسط عالم حقيقي"<sup>(15)</sup> وتثبيته في ذاكرة القارئ، وهو ما يقود إلى المسألة، كما طرحها تودوروف والمتعلقة بالصدام بين ما هو عقلي مألوف، وبين ما هو لا عقلي غير مألوف، بينما التردد هو مقياس الفانتاستيك وإفراز لهذا الصراع المخبوء في كثافة الواقع، كما في كثافة الكتابة التي تميز الرواية الفانتاستيكية بصور مشهدية مفارقة تغيا خلق كثافة موازية في رؤيتها للعالم، كما في نفس القارئ، حيث الكاتب يسعى إلى أن يظهر الفانتاستيك دون أن يهمل أية وسيلة كي يتم تصديقه، فضلا عن توسل قارئه بـ "ضرورة واقعية"<sup>(16)</sup>، تخفف من حدة الصدام وتعمقه في آن.

يدرك تودوروف أن الحدث الفوق طبيعي هو في جوهره حامل لمعرفة غريبة عن المعرفة المألوفة، المرتكزة إلى بديهيات معينة، فـ "بيكاس" البطل الغريب في رواية (فقهاء الظلام) يفجؤهم بطلبه الزواج من ابنة عمه "سنيم" وهو لما يتجاوز، بعد، الثلاث ساعات من ولادته، فكلامه حدث فوق طبيعي، غير مألوف، كما أنه يحمل معرفة سابقة لم يعشها ولم يسمع بها من قبل، ولكنه يسعى إلى ترتيب معرفته وحالته العجيبة على مطية طبيعية، وعن طريق التردد - تردد القارئ والمشاركين في الرواية - الذي يتبدد بشكل تدريجي، فالفانتاستيك في الرواية يظهر حينما "يبدأ الإنسان في اقتحام استقلالية ما هو فوق طبيعي"<sup>(17)</sup> وإنتاج عالم آخر من صلب العالم الحقيقي، ذلك أن بيكاس - بلغة سليم بركات - هو "هبة قدرية" تتماس مع الفوق طبيعي. تفتحم

الطبيعي، وتغذيه بالغرابة وبمستويات عجيبة متراكبة متوهجة تساهم في خلخلة سكونه والشك في بديهياته، بحيث إن "الدخول إلى عالم الفانتاستيك هو مفارقة عنيفة للحياة المألوفة"<sup>(18)</sup>.

ويظل تعريف تودوروف إيجابيا، ومحوريا لأنه يتوسل بعدة قنوات، فحسبه.. الأدب الفانتاستيكي ليس سوى زمن الحيرة والتردد، وفي حياة الشخصية تتداخل أحداث تبدو مستحيلة منذ النظرة الأولى.

وإذا كان تودوروف قد استطاع أن يجعل من التردد محورا مركزيا ومقياسا لتعريف الفانتاستيك، فإن جان بلمين نويل يعبر عن التصور نفسه، حول التردد، بخصوص الفن الفانتاستيكي، ذلك أن القارئ عليه الإحساس بالتيه والعجز عند تمييز مجموع الظواهر سواء أكانت رؤية أم تجارب متخيلة واستيهامية أم حلما وهذيانا.

كما يوضح بلمين موقفه هذا، بشيء من الدقة لما يؤكد أن التردد هو تقنية سردية تنتج تمزقا يجعل الشاذ يتدخل في العالم الحقيقي.

لكن الجديد الذي أفرزه تصور بلمين هو زحزحته للتعريف السائد للفانتاستيك سواء عند كاستيكس أو تودوروف، متجاوزا بذلك المناقشات الطويلة التي تجعل من الفانتاستيك، مرة، جنسا Genre ومرات أخرى صفة وشكلا أو تقنية، فهو يحسم في المسألة بشكل متقدم من خلال تأكيده على أنه طريقة في الحكى، وهو مبين مثل استيهام<sup>(19)</sup>، وهو ما يطرح الإشكالية مقترنة بكشوفات علم النفس الحديث، خصوصا مفهوم "الغرابة المقلقة" كما جاءت مع فرويد، بشكل خاص، ومع آخرين اهتموا بالتحليل النفسي انطلاقا من استراتيجية تعنى باشتغال الغرابة المقلقة داخل نفسية الفرد<sup>(20)</sup>.

لهذا فإن خلاصات جان بلمين نويل الدقيقة، يمكن الاعتماد عليها، مادام الفانتاستيك يتصنع لعب لعبة قابلة للوقوع من أجل أن

يلتحم بفانتاستيكيته، لهذا فهو يعالج هذا "القابل للوقوع" حتى يجعلنا نتقبل الأكثر حقيقة من الخارق المسموع والمتعذر سماعه<sup>(21)</sup>.

وفي هذا الجانب يتناول بلمين نويل مجموع الجوانب الدلالية الأخرى المرتبطة بالفانتاستيك، مثلما تناولها قبله تودوروف، فيتحدث عن السارد ومظاهره باعتباره شاهدا موضوعيا يؤسس للمصدقية، وأيضا ترتيب المتواليات السردية مقابل تصور تودوروف القائل بتدرج الأحداث.

إن جان بلمين نويل في توجيهه انتقادات لتودوروف كان يبنى تصوره على طروحات فرويد في "الغربة المقلقة" مركزا على الشكل وليس المضمون، فالنص الفانتاستيكي في نظره ليس هدفة الأساسي هو التواصل بل تلمين الشكل: أي أن الفانتاستيك، بامتياز، هو طريقة في الحكى.

#### ● إرين بيسيير:

"إن القصد الأدبي الفانتاستيكي، هو بالطبع قصد تناقضى يضطلع بمزج لا واقعيته، بواقعية ثانية، فيصبح الإيهام فانتاستيكيا بتركيب احتمالين خارجيين، الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي)، والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر عقلي ميتاتجريبي (الميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق طبيعي"<sup>(22)</sup>.

يقدم تعريف أرين بيسيير مجموعة مكونات جديدة من زاوية مغايرة، فهناك الكاتب الفانتاستيكي الذي يتقصد تشييدا تناقضيا في المعنى، هذا التناقض محكوم عليه بالتسرب داخل النواة الواقعية وتفجيرها، وهو القصد الذي يكون حدثا مستقلا وفوق طبيعيا خارج ذوات الشخص أو يكون متمثلا في إحدى الشخص، فييكاس يجسد مثل هذا التناقض، بوصفه وليدا يتكلم في مهده، كما أن زمنه الذي يعيشه يتناقض والزمن العادي.

وتدخل المفارقة في هذا المجال، فتعطي للحدث صبغة مفارقة حيث التمثيلات وهمية تصدمنا بغيثاتها النادرة، وتبدو لنا متناقضة مع مجموع القوانين المسيرة للعالم الخارجي، الموضوعي<sup>(23)</sup>. ويصبح التناقض الجدلي الذي يجد له مسوغا في الواقع، بدوره، مقياسا لتفكيك التماسك، وطرح الأشياء في وضوح مادام العقل يدعي الانسجام واللاتناقض، من هنا كان "الفانتاستيك مرتبطا بالصخب والفضيحة، وعلينا تصديق اللاصدق"<sup>(24)</sup>، والتناقض لأفهما من مكونات الفانتاستيك ووسيلة من الوسائل التي تصف الواقع، وتقدم أجوبة ماكرة على أسئلة الفانتاستيك الساخنة.

إن تعددية الأشكال، واختلافها في الرواية ليس ترفا فكريا أفرزته رغبات طارئة، ولكنها آتية من تعقيد الواقع وتعددته، كما في سلطته الرهيبة التي تخنق الكائن وتقوده نحو الجنون المتعدد، ونحو الموت والكبت والاضطهاد... كل هذا أفسح أمام الرواية سبلا كي تتعدد نظرتها وزاويا معالجتها لهذه التيمات، فكان الفانتاستيك زاوية أخرى يمتزج فيها الواقعي باللاواقعي، يتصادمان صدام ثنائية الإيجاب والسلب - في تحديد نسبي - لكن الشيء المتعين هو تشخيص هذا الصراع والاقترام وتصوير إفرازاته المرحلية<sup>(25)</sup>، بغرابتها وعنفها البدائي، الذي يغتصب ثبات الحقيقة، وهي لحظة "حيث المخيلة مشغولة، خفية، بتلغيم الحقيقة وتعفينها"<sup>(26)</sup>، عن طريق التمازج العنيف للواقعي بغير الواقعي، وتركيب احتمالين خارجيين، الأول عقلي، والآخر لا عقلي، بمعنى استثمار ما هو علمي، وما هو ميثولوجي، فالقابل للوقوع يحمل بداخله نسقا من المعرفة التي تطلب خلق التعارض والإنكار، والمحتمل هنا خارجي، بصفته رؤية مؤسسة لتصورات<sup>(27)</sup> تلتقي مع محتمل خارجي آخر يتراكب مع الأول.

في الاحتمال الخارجي الطبيعي نجد أن بيكاس قد لزمه قانون طبيعي، لحظة ولادته، فسرّه الفصل الثاني بشكل علمي مبين البويضات، وصراعها داخل المصل الذي يقود نحو الرحم.

أما الاحتمال الثاني فهو يفتح على أبعاد عديدة في النص الروائي الفانتاستيكي، كأن تنبت الأصابع الآدمية في الأرض ويتم حصادها مثل أي زرع.

إن تعريف بـسير قد استطاع اقتناص مجموعة مكونات النص الفانتاستيكي، تلازمه وتؤسسه على قصد تناقضي، هذا التناقض يحتاج إلى ربطه بالمستوى الفلسفي، وهو لا يعني أن الشيء "أ" هو ضد الشيء "ب"، بقدر ما يكون حافزه الذي يتخلق مجموعة أدوات صدامية لتوضيح الشيء وفضحه.

جاءت أطروحات بـسير لتضيف تصورا جديدا إلى باقي التصورات خصوصا وأنها تسعى إلى تقويض تصور تودوروف الذي يربط الفوق طبيعي باللغة والتعبير الأدبيين، لأن الفوق الطبيعي - بتعبيرها - يوجد خارج اللغة أيضا. وكذلك، يكون تودوروف قد أذاب نوعية المحكي الفانتاستيكي في مواضيع أدبية عامة.

لكن الأمر الأكثر انتقادا هو سمة التردد والتي تعتبرها بـسير شكلا غير كاف لتحديد الفانتاستيك وتقتصر مسألة التناقض والمفارقة، فالحكي الفانتاستيكي - بتعبيرها - ينتج بعرضه لمعطيات متناقضة تبعا لانسجام خاص... إنه يفترض منطلقا سرديا يعتمد توتر العناصر والعلاقات التي تعطى صفة الحكي الفانتاستيكي.

إن الفانتاستيك ليس سوى محاولة من محاولات المخيلة حيث تخضع الظاهرية الدلالية... للمؤلفات الأساطيرية والدينية

وللسيكولوجي العادي... وهو بهذا لا يتميز عن تلك التظاهرات الشاذة للمتخيل أو للتغيرات المقننة داخل التقليد الشعبي<sup>(28)</sup>.

وإذا كانت انتقادات بسير قد طالت مجموع عناصر تصور تودوروف فإنها ستنتقد، أيضا، جان بلمين نويل، في اقتراحه النظري، الذي يفصل العمق عن الشكل مختصرا تنظيم الحكى في سمة غير نوعية، بدوره، وهي التردد.

ينبغي تصور بسير بخصوص محددات الفانتاستيك على المفارقة لأنه شكل مزدوج من حالة ولغز يولدان من تناقض فعلي مادام الفانتاستيك، من وجهة نظرها، ليس نوعا عقليا ولكنه خاصية سرديّة.

وفي هذا الصدد أيضا نسجل اجتهاد جان مولينو وهو ينتقد مشروع تودوروف المبني على مفهوم التردد، لأن هذا المفهوم في رأيه ليس إلا شكلا من أشكال عدة، ثم لأن تودوروف كان منساقا وراء الاستراتيجية البنيوية، لهذا كان هناك تباين بين المشروع الذي أعلنه تودوروف وبين النتائج التي حصل عليها.

#### • روجي كايوا:

الفانتاستيك عند روجي كايوا هو فوضى.. وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف، وتقريبا، غير المحتمل، في العالم الحقيقي المألوف (...). إنه قطعة للانسجام الكوني، إنه المستحيل الآتي إلى الفجأة<sup>(29)</sup>، كما يؤكد كايوا على ضرورة حضور الفوق طبيعي<sup>(30)</sup> لتثمين الحبكة وإعطائها بعدا فانتاستيكيا. ذلك أن غياب عنصر الفوق طبيعي يعنى غياب الشيء المولد للحيرة والاندھاش، بينما حضوره يستلزم منطقا ما حتى لا تبدو الرواية وكأنها ضرب من التأليف المسطح، فهذه الفوضى هي في الأساس خلق أدبي تم ترتيبه على تلك

الشاكلة. والعنصر المهيمن بالتشويش على النظام والثبات، هو عنصر مبرر، وذو منطق أدبي صارم.

يرسم تعريف كايوا صورة ملونة للفانتاستيك، فهو ينطلق من كون كل ما هو لا فانتازي، مقابل الفانتاستيك المتحرك، الذي يحمل فوضاه إلى عالم الحقيقة قصد تمزيق العديد من الستائر، شديدة السواد، وتعرية رماديتها، كما يقتحم بلا مألوفيته العالم المألوف، وهذه المسألة تقود إلى ثنائية تودوروف في التقابل بين الطبيعي والفوق طبيعي وهي ثنائية تدرج تحت معاطفها ثنائيات اختص بها الأدب الفانتاستيكي، الذي يسائل الموضوع، أكثر مما يعطى أجوبة مطمئنة<sup>(31)</sup>، ومن هذه الثنائيات هناك قطبان اثنان لهما فاعلية أساسية في تحديد الفانتاستيك والفضاء الذي تتحرك فيه دينامية المخيلة دون قيود تسيج التخيل، وتحد من انفلاتاته العجيبة:

- قطب التوتر<sup>(32)</sup>: ويتميز هذا القطب بإدخال الغرابة والغموض في نفسية القارئ، كما هي متحصلة في نفسية الشخص، لكون الفانتاستيك يتمفصل حول مفهوم الشعور بالغرابة المقلقة<sup>(33)</sup>، ويمكن لسمة التوتر أن توجد في أي عمل أدبي - فني مادام القصد منه المعنى الاصطلاحي، لكنه في الرواية الفانتاستيكية يتشرب معنى مغايرا، أي الحيرة والتردد وما يولدانه من غموض وغرابة، بمعنى أن الفانتاستيك هو الغرابة كما تظهر في ميدان الكتابة<sup>(34)</sup>.

مهمة هذا القطب هي زحزحة النواة الصلبة للطبيعي، وتصيد الشك، ثم بذره حتى يكون هناك توترا واحتدادا يمنحان المؤلف حرية تصعيد هذا التوتر، قصد الوصول إلى حالة التردد أمام فجائية اللامألوف، المحرك للعالم المألوف الثابت ومحاولة تشييد نوع من الفوضى التي تمزق سكونيته.

- **القطب المنبسط:** وهو القطب الذي يبطل التوتر بتفسيره للأفعال الغامضة، وغياب هذا العنصر داخل العمل الروائي الفانتاستيكي هو غياب لتكامل العمل، فبدونه ستظل الرواية عبارة عن توتر غامض وغرابة في حاجة إلى تعليل.

هذا التكامل بين القطبين يعطي المشروعية للفوق طبيعي كي يقتحم ماهو طبيعي، كما يقول كايوا وتودوروف، فما هو فوق طبيعي يدخل في إطار التوتر باعتباره عنصرا غريبا، يفعل توترا وخلخلة للطبيعي. ولإعطاء تبرير فانتاستيكي لابد من استحضار العنصر المنبسط، والذي يعلل تلك الأحداث والأفعال لأن الخلق الفانتاستيكي هو احتجاج ورفض. فالحياة ليست بسيطة وفطرية وسهلة، كما تهدف الإعلانات الإشهارية إلى الإيهام بذلك، والقوانين التي تسيطر الكون ليست معروفة بشكل جيد... والفضاء غير يقيني، كما أن الزمن ليس كرونولوجيا، والماضي لم يمض... الحقيقة أن هناك أشياء في السماء وتحت الأرض لا يتخيلها الفلاسفة<sup>(35)</sup>.

وقد استطاع الأدب الفانتاستيكي التعبير عن هذا الكنه الغامض لأنه، وكما رسم كايوا ذلك، ذاكرة فوق طبيعية، ذاكرة بيكاس البؤرية، والتي نسجت الرواية حولها وعليها كل خيوطها السحرية والشفافة، هي مركز التوتر الذي يبسط تعقيدات تحاول أن تكون موازية لتعقيدات الواقع. ويفترض الفانتاستيك يفترض صلاية عالم الحقيقة، من أجل تدميره<sup>(36)</sup>، وجعل ما هو فوق طبيعي، نواة مركزية، كونها الحاملة لرؤية ذلك العالم، والذي تمر بداخله أسئلة عديدة تلامس، وبفداحة، الأشياء في عريها.

إن ارتباط الفانتاستيك بما هو فوق طبيعي، شيء مشروع يشفع له، كونه يجسد ما هو فوق طبيعي أحداثا وأفعالا، كما أن الفانتاستيك



قد ولد مع تدخل واقتحام الفوق طبيعي للعالم الطبيعي<sup>(37)</sup>، حيث يتولد الرعب والتردد مما هو كائن، فهناك جدلية تلغى كل فروقات ممكنة تجعل المحكى الفانتاستيكي لا يأتي إلا مما هو فوق طبيعي، من عالم آخر حيث الكوابيس الحقيقية<sup>(38)</sup>، والتي كان لوفكرافت يستهوى الكتابة فيها بشكل مكثف، كما كان لوى بورخيس يختار العصور البعيدة بأحداثها التعجيبية، مبتعدا عن معالجة المواضيع المعاصرة لأنها ستحمل أخطاء<sup>(39)</sup>. والمتلقي في هذا، هو المحدد للفانتاستيك، والمقياس الذي به يتم نعت المحكى بالفانتاستيك أو عدم نعته، كما أن ارتباط الفانتاستيك بالفوق طبيعي هو ارتباط شرعي، ذلك أن هذا المحكى يبدأ عندما ينهار الديكور المؤلف<sup>(40)</sup>، ويجيء فضاء آخر يهيئ لما هو فوق طبيعي الجو الملائم، كي يتفاعل، وينمو، وهو يتغذى من الكوابيس التي تفتح وظيفتها على الإيهام، وتكسير الواقعي المتخفي في آليات الحدث المتعالي. هذا الارتباط الذي يفرز جدارة الفوق طبيعي بكونه أساسيا يفضي إلى طرح أسئلة محايثة تسعى إلى معرفة ما إذا كان الفوق طبيعي ثابتا أم متغيرا؛ بمعنى أن الشيء المتعالي يمتلك مواصفات متعالية أيضا، غير عادية، وهو ما ينطبق على كل الصور الفوق طبيعية في الروايات، كما هو بيكاس في رواية (فقهاء الظلام) إذ ان الفانتاستيك يدور أساسا حول عالم يدمج أنظمة روحانية وإردافية خلفية<sup>(41)</sup> يتولد عنها عالم فوق طبيعي يضم تحت معطفه العجائبي المولد للرعب والإدهاش... أشياء تتداخل لتشكيل لوحة فانتاستيكية تتحرك بدنيامية ذات قياسات خاصة.

والفانتاستيك، من منظور كايوا، وكما حدده في مقالته الدقيقة، "بالأيسيكلوبيديا يونفيرساليس" وفي باقي مؤلفاته، هو شكل للمخيلة التي تضع قوانين الطبيعة في تساؤل بعدما يغتصبها الفوق طبيعي.

## • لوي فاكس:

يؤكد فاكس VAX في دراسته المخصصة للفانتاستيك، على أن هذا الأخير يتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن<sup>(42)</sup>، وأن وظيفته هي إدخال الرعب المتخيل في قلب العالم الحقيقي، وهذا التركيز من فاكس، بدوره، على مكونات محددة، يؤكد أن الفانتاستيك هو نتيجة قوى وكائنات فوق طبيعية<sup>(43)</sup> تبتدعها المخيلة التي تختزن من الواقع سخامه ورعبه اليومي، ليرشح، بعد اختمار، في شكل صور تختلط كثافتها بالحلم وامتساح تلك الصور خلال إعادة إنتاجها داخل المخيلة.

### 1 - 3. مرايا الرؤية:

هذه التعريفات الأربعة، السالفة، وما عضدها أيضا، يحتوي على عناصر محددة للفانتاستيك، اختلفت في تموقعها انطلاقا من اختلاف الرؤى العارضة لها، قصد معالجة قضايا متعددة ومتفاوتة... تتفق جميعها، على هذه المكونات، لبداية نسبية لكنها تختلف في المنطلقات والتناول لعنصر دون آخر.

ويعتبر تنوع المقاربات في النقد الأدبي إرثا فارزا لمجموعة من التصورات التي أسست لنقاشات ومناظرات تعيد صياغة الأسئلة بخصوص الفانتاستيك، فانطوان فايفر، مثلا يعود لأصول تشكل الفانتاستيك الأوربي، جنسا أدبيا، ويحملها في حكايات الموتى العائدين إلى الحياة وحكايات السحر والخوف<sup>(44)</sup>... وهي فواعل جعلت باحثين آخرين يقدمون تصورات نظرية أكثر دقة وشمولية، ويعتبرون أن الفانتاستيك جزء من الأدب، حيث اللعب على حدود الحقيقي واللاحقيقي، الممكن واللاممكن<sup>(45)</sup>، فيما يرى جان جاك بولي

أن الفانتاستيك طريقة في الحكى واستراتيجية تخيلية<sup>(46)</sup> يلجأ إليها الكاتب للتعبير، بصوغ جديد، عن عوالم الذات والواقع والتاريخ. إنها تصورات متفاعلة قابلة لاحتواء متغيرات بداخلها، تعدل منها كما تساهم في إضفاء طابع التجريب على الرواية، وهي تجمع انطلاقاً من التخریجات السابقة في خمس زوايا محورية:

أ. زاوية تنظر إلى الفانتاستيك باعتباره حدثاً يولد تردداً ورعباً هما شريعة الفانتاستيك، فالحدث هو المكون والمقياس الذي يحقق أدبية الرواية الفانتاستيكية، مع توفر شروط تجعله منتجاً لمجموعة حوافر مثقلة بتوهج فانتاستيكي يجوس داخل المحكى، كما تطرح هذه الزاوية مسألتين هامتين:

الأولى: تؤكد على أن الخوف ليس بالضرورة عنصراً أساسياً في تحديد الفانتاستيك، هذا الأخير الذي يندرج، على الفور، في مستوى التخيل الخالص، إنه لعبة مع الخوف<sup>(47)</sup>. ثم انقسم الباحثون إلى فئة ترفض مقياس الخوف، معتبرة إياه لاغياً، وغير مجد في تعريف الفانتاستيك، كما يقول جان راينو، بمضامينه المربعة أو بظهور المسوخ، وفئة أخرى لا ترفضه كمقياس، وتجعله مع التردد والحيرة من المكونات العمدة للفانتاستيك.

فالرعب والخوف، هما أساس كل خلق فانتاستيكي<sup>(48)</sup>، كما أنه يعني عند فاكس نوعاً من الخوف والرعب وتجربة مقلقة، مثلما يمكن أن يكون مرادفاً للمتخيل<sup>(49)</sup>، فالرعب شرط أساسي استطاع تحديد المحكى الفانتاستيكي سواء في الآداب الإغريقية أو أدب القرون الوسطى، والرواية القوطية تحديداً، ثم أعمال بو Poe وهوفمان ولوفكرافت، والأعمال القرية من الفانتاستيك راهنا، فالعالم المعاصر تأتى ردود أفعاله، من عمق الكائن، وهي الخوف

والرعب"<sup>(50)</sup>، وايضا الجنون وأعراضه، ثم الامتساخات الشاذة، وهي كلها أشياء تولد رعبا وإدهاشا، كما تستطيع رواية مثل (الحب في زمن الكوليرا) لماركيز أن تولد فرحا وإدهاشا حقيقيين، بإحساس متعاطف مع الليل والصمت والزمن الطويل جدا، ونفس الأمر عند بو في حكاياته حيث "يولد الفانتاستيك من خلال الالتقاء بين الخوف والمنطق"<sup>(51)</sup> مادام المجهول يطرح نفسه بحدة خارج ما هو مألوف، ولأن الانفعال الأقدم والأقوى عند الكائن هو الخوف من المجهول - كما يؤكد لوفكرافت - فهو ينسج سياقات يشغل بها أعماق المتلقي رابضا في مخيلته، ينهب السكون بعقوق المألوف، وتشعب منعطفاته المفارقة، ويضفر المعنى المتعالي بالدلالة العمودية لخلق شيء صادم وفانتاستيكي.

إن المحكى الفانتاستيكي لا يمكن أن يكون إلا رعبا<sup>(52)</sup>، بما أنه يعبر عن عالم آخر يوضح لنا تضاريس العالم الذي نحياه ونعيشه. وكما يحدد ذلك تودوروف<sup>(53)</sup>، فإن تواجد الخوف والتردد في الأثر الأدبي الفانتاستيكي ضرورة تلخص في ثلاث نقاط:

- يخلق الفانتاستيك أثرا خاصا في القارئ، خوفا أو رعبا - أو مجرد حجب استطلاع - الشيء الذي لا تستطيع الأشكال الأخرى توليده.

- يخدم الفانتاستيك السرد، ويحتفظ بالتوتر، حيث إن حضور العناصر الفانتاستيكية يتيح تنظيما للحبكة.

- للفانتاستيكي، منذ البدء، وظيفة تحصيل حاصل، إذ يسمح بوصف عالم فانتاستيكي.

وحيال هذا يبقى للخوف تحديد دقيق، يزيغ عن التعريف العادي، ويروم المعنى الفلسفي للرعب الذي يحمل في أحشائه التردد

والحيرة، والارتباك من المجهول، الذي لم يألفه الكائن، فإذا كان الواقع المألوف في أحيان كثيرة يخلق رعبا لدى الكائن فكيف يستسيغ أحداثا فوق طبيعة، لها منطقها؟ فـ "وظيفة المخاوف، هي استنهاض الرعب والهلع (...). وأحيانا استبدال الفجائي بسببية تخيلية، والتي تسطر تدخل قوى فوق طبيعية"<sup>(54)</sup>.

المسألة الثانية في هذه الزاوية تتعلق بالتردد والخوف اللذين تمت معالجتهما وفق تساؤل مشروع: من يتردد، القارئ أم الشخصية؟ ان الأمر يتعلق بتردد القارئ في مرتبة أولى، لأن القياس الذي يشفع للرواية أن تكون فانتاستيكية - فاعلية الفانتاستيك - هو ترك انطباع يخلخل "سكون العقل"، والبديهيات، خلخلة عمودية تجعل القارئ في حيرة وتردد.

تتلبس قارئ (فقهائ الظلام) حيرة تضرب بجذورها بعيدا في شتى أنواع التردد، خصوصا الفصل الثاني الذي يرصد عملية وصفية لمشهد الحيوان المنوي في مسيرة الصراع، وحواراته الداخلية العنيفة والرهبة في آن، وتساؤلاته الفلسفية، ومن ثم يكون التردد قد خلق مساحاته الفاعلة في نفوس القراء من جراء الاصطدام بأحداث فوق طبيعية تقتحم سكونية الواقع ومألوفيته.

إن تردد الشخص يوازيه تردد القارئ، وذلك بهدف الإيهام بواقعية الحدث، فعلى مستوى شخص رواية (فقهائ الظلام) فقد كانت تطبعهم ثنائية ظلت تلازمهم، هي التردد والحيرة، حيث الأحداث التي تم اعتبارها "قدرا من السماء"، تستولد إدهاشا مجروحا لا مفر منه، هذا القدر الذي يفجر مألوفية الأشياء ويفتض منغلقاتها، فحتى مسخ بيكاس يطاله هذا التردد، فهو حائر يعرف كل شيء ولا يعرف أشياء أخرى.

إن عملية عنصر التردد، كامنة في تحديد الفانتاستيك، حيث يبدو أمام الواقع مقلوبا يرتدي زمنا برمته، هو دلالة على عنف هذا الواقع وبطش اللامتناهي، كما أنه إشارة مزدوجة للمواجهة بين الكائن وعالمه اليومي.

لكن السؤال يبقى مطروحا بخصوص مكون الرعب، هل مازال عنصرا محددًا للرواية الفانتاستيكية؟<sup>(55)</sup>، كما كان فاعلا في روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من خلال وصف مشاهد مثل الجحيم، والتضخيم، والتحول وغير ذلك من الأشياء التي وصفت عربيا مع الوهراني أو في رحلات ابن عربي الشاطحة؟

إن قراءة جديدة للرواية الحديثة تكشف أن الرعب لم يعد إطلاقا يشكل عنصرا مساعدا للفانتاستيك الحديث، وذلك لأن محاولة استيلاء الرعب من القارئ بات لصيق الرواية البوليسية، والتي تعتمد المشاهد المألوفة والأحداث العجائية المكسرة لرتابة الوصف، بيد أن الخوف، راهنا، لم يعد ذا أهمية، وتحول إلى رعب آخر نسسميه هنا "رعب المعنى"<sup>(56)</sup>. فالفانتاستيك يحير ويرعب أكثر مما يطمئن<sup>(57)</sup>، والقارئ الحديث بات مسلحا بوعي نقدي، كما هو مطعم بأزمات، تعتمل بداخله قضايا وخلفيات فكرية وسياسية. حيال هذا لا يمكن الانتظار من هذا القارئ أن ترعبه الأشباح، بقدر ما يرعبه المعنى ورؤية العالم، وهذه إحدى خصائص الرواية الفانتاستيكية العربية، وامتيازها فقد تجاوزت بعض المكونات، التي ما زالت الرواية البوليسية وبعض روايات الخيال العلمي تحتفظ بها، في حين استبدلت هذا العنصر برعب الرؤية، وقدرتها على خلق الإدهاش والغرابة.

ب. الزاوية الثانية تنظر إلى الحدث في ذاته الذي هو، بالضرورة، مخالف لما هو مألوف، بحيث يمثل النول الذي تنسج عليه الرواية باقي خيوطها الوظيفية، والتي تتبدل في تساوق مع التحولات المجتمعية، فوظيفة الحدث في الفانتاستيك كمكون أساسي، هي وظيفة إحداث التعجب والغربة والانفعال، مما يجعله متميزا بلبسه ما هو فوق طبيعي، وظهوره بمظاهر متعددة، وسعيه أيضا إلى "تدمير جميع المعاني وإنتاج نصي لدلالة مضادة"<sup>(58)</sup>، هذه الدلالة المضادة هي الحدث الذي يلتزم أساسا، بشروط التضخيم والمبالغة، وهو أمر دأبت جميع الروايات الفانتاستيكية على تمثله. ثم الامتساخ والتحول، وهو ذائع بشكل كبير على اعتبار أنه يشكل إرثا عجائبيا في النثر القديم، مع تحديد خصوصياته التي تؤكد اختلافه، وحيال الحدث دائما، فإن الفانتاستيك يأخذ بعده الحقيقي، فيكون مداره على المساهمة في تحرير سؤال الواقع وحرصه على بسط مجموعة رهانات تشكل رؤية للعالم.

تقف هذه الرؤية على عنصرَي المفارقة والتناقض باعتبارها وحدة ينتجها النص الفانتاستيكي بكثير من الانسجام اللغوي، بهذا كانت المفارقة أساسا محوريا في تحديد الفانتاستيك شأنها شأن التناقض الذي يخلق ارتباطا وترددا في نفس المتلقي.

ج. رهان الفانتاستيك هو رهان يغذي الاستراتيجية العامة للرواية، من هنا كان الفانتاستيك رؤية للعالم، وهي الزاوية الثالثة التي تحرص على إثقال هذا العالم بأدق المعاناة الفكرية والشعورية، من ثم كانت تطرح المصائر البشرية، وهي في مأزق حقيق بتزجية اللبس والتردد في الأحداث، وإذا كان الفانتاستيك قد فجر رعب الفوضى والموت، فإنه يدخل الفوضى المدمرة، ليس في العالم

الواقعي أو الخيالي، ولكن في رؤيتنا للعالم<sup>(59)</sup>، بمعنى أن الصدام في هذا المستوى يكون بين رؤية الفانتاستيك للعالم، وبين رؤية القارئ للعالم، مع كل ما تحمله الأولى من أحداث إدهاشية، إذ أن بيكاس يحمل رؤيته، ذات الشروط والمواصفات، والتي ترتدي مقاسات فانتاستيكية وواقعية في آن، فهل يعلل بيكاس وجوده نتيجة أخطاء في تقسيم الأرض، وفي الحسابات المبثوثة في الدفتر الأزرق؟ إنها رؤية، بداخلها الاحتمال والتوتر، الذي ينتشر في جسد الرواية ويمتد مع بيكاس الابن، كما يمتد إلى خطابات الجد الأول والثاني أثناء تواجدهما بالزريبة داخل الصندوق.

الكاتب، هنا، يلجأ إلى التحول المسوخي... وإلى رؤية مائلة للعالم<sup>(60)</sup>، أو رؤية من زاوية رابعة تنظر إلى الأشياء نظرة تفتحهما وتقلبها، فهي ليست رؤية بسيطة ومحادية، لكنها فاعلة، بحيث أن "الظاهرة الفانتاستيكية لا يمكن أن تكون بدون تدمير الأساس نفسه لرؤيته للعالم (...). فالقارئ أمام قراءته يضع رؤيته موضع تساؤل<sup>(61)</sup> وشك أيضا، لأنه أمام رؤى فوق طبيعية ذات حمولة معينة للعالم الطبيعي، رؤية منتجة للاختلاف، ذات شفرات متراكبة تعمد، بالضرورة، إلى التغلغل في ما هو مألوف وطبيعي.

يختار الكاتب الفانتاستيكي امتساخ هذه الرؤية المطعمة بروافد عدة، من الضجر والقلق الذاتيين، ومن التحولات الرهيبة والحاسمة في تحديد المصائر البشرية، والتي يستشعرها، فلا يجد سوى إضاءتها بأحلامه وكوابيس اللاشعور والألق الذي ينير ظلام العقل، فخصيصة الضجر في (فقهاء الظلام) تغطي بشكل كبير على عموم الشخصوس والراوي أيضا.



وكون الفانتاستيك رؤية للعالم، فذلك شيء منطقي له رؤية مؤطرة لها خلفياتها ومركزاتها الفكرية والاجتماعية، اختارت بلورة تلك الاختيارات في شرارين، بداخلها تجرى دماء من فصيلة مغايرة. وكونه أيضا رؤية للعالم، فلأنه يسم المعنى برعب العالم والإنسان، يتضح ذلك على سحنات الكلمات المرتبطة، في وثاقة، بمعان تنشُد انصهار المؤلف باللامألوف، وباقي المتناقضات في (فقهاء الظلام) إذ أن عالم الأكراد، كما يصفه سليم بركات، وهو فضاء ذو خصوصية فيها من الرعب والعنف الشيء الكثير. كما تتبدى شعلة الفانتاستيك، كرؤية، في تعبيره الدامغ عن الحاضر باعتباره جملة انطفاءات تترمد فتفضي إلى تعفن يستولد امتساخات رهيبة تنسج للحياة اليومية زمنها الخاص، وارتباكاتها الخاصة، ووعيتها المتمزق الخاص بها أيضا.

ويتوخى الفانتاستيك تنفيذ أعمال الخيال داخل الوعي، وتكسير دفعة الوهم بين الوعي واللاوعي، حيث ترفل حقائق لا يستطيع الكائن مجاهاستها، كما هو ذاكرة لعكس جراحات الباطن ورش القارئ بدمائها، آلام ترقد في نواة العقل الذي يتردد أمام أحداث تكون موسومة بالفوق طبيعي.. وأيضا حس تراجيدي، ما انفك يحقن القارئ بمشاهد تغترف من الحزن الموغل في مداه القاسي، ومن الفكاهة السوداء، مما يعطي الانطباع بالحيرة والتردد، أمام رعب المعنى والذي هو تجل من تجليات رعب الواقع.

د. كما يشكل عنصر التعرية زاوية رابعة تستشف من الفانتاستيك، ومن خلال التركيز على الإنسان، بوصفه جزءا من الواقع والصراع اليومي، وما يكتنفه من مكر محايث وتعريف الطبيعي والمألوف بما هو شاذ وفوق طبيعي. والتعرية أيضا شرط يدخل ضمن المكونات

الوظيفية ليحقق عمالا مزدوجا، فمن جهة أولى حينما نقول بالتعرية، فذاك أننا ننفي عن الفانتاستيك صفة الغموض التي يلصقها البعض به، ومن جهة ثانية فإن التعرية تتخذ بعدها الفلسفي الدقيق، إذ لا يكفي أن نعرى، ونكشف عن مواطن الضعف والخلل في حدث ما، بتضخيمه أو تقليص حجمه، بل ضرورة الوعي بالتعرية كشكل تعبري سيخلص إلى أسئلة تترك حيرة واستفزازا في نفس القارئ.

إن معنى التعرية ينزاح كثيرا عن المعنى القاموسي الضيق ويلامس معنى التدمير والقطيعة والكسر، تعرية المعاني المخبوءة في شقوق الواقع، واستدراج الظواهر المهملة في الزوايا، إلى الحديث عن نفسها. ففي أعمال كافكا برمتها هناك تعرية تقود إلى محاكمة الواقع والعقل، والكشف عن المخبوء المرعب الذي نعيشه ولا نراه أو ندركه ببساطة، لهذا كانت الرواية العربية - التي نحت منحى فانتاستيكيا - قد حققت شوطا مهما في تعرية اللاوعي العربي، والأحلام الدفينة، بإحباطاتها وآمالها الجريحة.

فمجيئ "بيكاس" إلى عالم "الملاييناف" كان بقصد تعرية العديد من العلائق الزائفة، وتصفية حسابات مع الإنسان والأرض، كما كان قدومه أيضا لمحاكمة الراهن، محاكمة اختلط فيها الموت بالرعب، يخلق تحولات طالت الزمن والفضاء، فعن التعرية يتم اكتشاف رعب المعنى فيه مادام عريا مفضوحا، لا يستطيع أحد التستر عليه بغمر فضائح العراء نفسه.

هـ. ضرورة وجود الواقعي هو بداهة، فليست هناك رواية فانتاستيكية تفتقد لجذورها في الواقع، ويكون الواقعي في تمظهراته هو الجانب المستهدف في التبئير الفانتاستيكي حيث يخضع لتحولات

وامتساخات، يلجأ فيها الكاتب إلى استعمال غزارة قواه" وحوافزه  
كي يشهد على الواقع الإنساني" (62).

شهادة من بعد مغاير للأبعاد التي ينظر منها الآخرون، لكن العديد  
من الكتابات درجت إلى اعتبار ما هو واقعي نقيض لما هو فانتاستيكي،  
وهي ثنائيات ضدية، انطلاقاً من عدم إطلاقية الشيء وتعددته، فكل  
سلب يتضمن بداخله بذرة الإيجاب، وهي جدلية مرتابة، بحيث أن  
الفانتاستيك يوطد علاماته في الواقع ويعمد إلى دعم مقولة بأساسات  
الواقع، المكان والشخص ثم الزمان. وللفانتاستيك قوة منح الأشياء  
كيانا يرتج له العقل فـ "ما هو فوق طبيعي ينتمي للعالم الحقيقي، وهو  
متجذر في الواقع" (63).

ويبقى دور المخيلة، وتخيلاهما الفادحة - التي تتحول إلى إله خيالي  
يعيد خلق نماذج جديدة، ذات تفكير وسلوك شاذين، عما هو مألوف -  
يبقى دوراً أساساً وبؤرياً في الكتابة، وهكذا، لا يمكن بالمقابل إنجاز  
عمل مفصول عما هو واقعي، كما لا يمكن للكتابة أن تكون إبداعية،  
وتحقق درجة من الأدبية، إلا بمدى تورطها في التخيل، والوصف،  
والخلق الأدبي، "فالكتابة الروائية هي خلق واقع تخيلي.. موصوف  
بمفردات غير متلفظ بها، ليس لها وجود إلا في الكتابة" (64) ويبقى  
الواقعي هو مطية للوصول إلى ما هو فانتاستيكي، والعكس أيضاً. هذا  
التفاعل، كان فيه الفانتاستيك هو الفاعل والموجه مما يدعو إلى  
التساؤل: هل الواقع هو الحقيقة؟ يرد الفانتاستيك، ضمناً، بنفي هذه  
المسلمة، ووضع كل شيء في الواقع واللاواقع موضع احتمال، لأن  
الواقع احتمال أكثر منه حقيقة.

أما الصدام الذي ينتج إثر بروز اللامألوف، فهو لا يلغى، بقدر ما  
يجعل الواحد يحتوي الآخر، ويبدده بداخله، فعلامة الفانتاستيك

كحدث فوق طبيعي في تواصل مع ما هو واقعي كأشكال جد معقدة، قد سبب خلطا في الاعتقاد، بانفصام العلاقة، مما يستدعي طرح السؤال من جانب آخر حول مسألة المشابهة Vraisemblance والقابل للوقوع Vraisemblable، وعن شحنة الحقيقة في النص، بحيث يبني الفانتاستيك على التعارض والتركيب بين قانونين: قانون المشابهة الحالية والمشابهة القديمة<sup>(65)</sup>، أي أنه غير محكوم بالحاكاة أو المشابهة، ولكنه في تعارض معهما، ويقوم بعمل تركيبي لهما من خلال إعادة تكسير المشابهة واستيلاد الممكن، فكل الخطابات ليست محكومة بتراسل مع مرجعيتها، ولكن مع قوانينها الخاصة<sup>(66)</sup>.

إن الفانتاستيك يشكل عالما خاصا له قوانينه وتشريعاته، داخل عالم له، بدوره، قوانينه، يسعى إلى تكسير هذا الأخير والانقطاع عنه<sup>(67)</sup> لامتنعاص ظاهره، واستنطاق مكوناته.

لقد رأينا، في التحديد الأول، أن من مكونات النص الفانتاستيكي عناصر عدة تتوزع عبر محورين:

محور أول خارجي يتعلق بالانفعال، الذي يولده الفانتاستيك في القارئ والشخصية على السواء، وهو يضم التردد والحيرة والخوف والإدهاش.

محور ثان: داخلي، يتعلق بمكونات داخلية تحدد النص من الداخل وتنجلي في التعرية والتدمير، واعتمادهما على التضخيم والامتساخ، وما يترتب عن ذلك من تحولات، ثم التحديد الصارم للواقعي داخل الفانتاستيك، تحديدا يبرز حدود التماس، ويفرز رؤية هذا الواقع، ذلك أن الهدف الحقيقي من رحلة الفانتاستيك وهو الكشف الشامل على الواقع الإنساني - الكوني<sup>(68)</sup>، من زاوية مغايرة للمألوف، تعتمد المخيلة التي هي حقل الصور العقلية، والتي لا يمكننا تمثيلها إلا في شكل مشاهد<sup>(69)</sup>،

حيث تصبح الرؤية عينا داخلية، تتحول بحرية في كل مناطق الفكر والشعور، دون ضوابط تقيد تلك الحرية.

إن الفانتاستيك، بهذا المعنى، هو جسد ورؤية في آن، شرايين عدة تصب في القلب الفانتاستيكي، فتبتدع رؤية مغايرة للرؤى الأخرى، تفسح لنفسها مجال الاغتراف من الذاكرة المتعالية والعمومية لصور تترك في نفس المتلقي ترددًا واندهاشًا.

## 1 - 4. مجازفة

هل يمكن للتحديدات الغربية أن تكون مجالا رحبا للحديث عن الفانتاستيك في الرواية العربية؟

الأمر في هذا الصدد لا يمكن أن نتناوله من هذه الزاوية، لأن المشترك الكوني هو قاسم يجمع كل الآداب التي تفرزها حقبة معينة، هو عبارة عن سمات وعناصر متواترة تحدد الأجناس الأدبية، كما أن مسألة تكون الأجناس الأدبية الجديدة في الأدب العربي الحديث هي أمر حقيق بالنظر، لأن التفاعل والحوارية وفق استراتيجية طبيعية تنبني على التطور والتجاوز.

وهكذا، فقبل حديثنا عن الفانتاستيك في الرواية العربية الحديثة لن نغفل مسألتين مهمتين:

- الأولى وهي أن الروائي العربي يحتمل جدا أن يكون مطلعا على الآداب الفانتاستيكية في الآداب الغربية، إما بشكل مباشر أو عبر الترجمة، وبالتالي فهو قد يمثل هذه المكونات والعناصر ليضفرها ضمن تصوراته الفكرية.

- المسألة الثانية وهي الرجوع إلى بعض الآثار الثرية القديمة وتمثلها مادام الإنتاج العربي والثري القديم يحتوي على بذور ناضجة للعجائبي.

وانطلاقاً من هاتين المسألتين، فإن الفانتاستيك في الثقافة العربية يأخذ، بالتأكيد، طابعاً آخر من حيث الظروف والدوافع التي أنتجته، وهي بالحثم غير ظروف ظهور وتطور هذا النوع التعبيري في الآداب الأجنبية.

دوافع متعددة يقف فيها الراهن العربي منكسراً ومشتتاً في التعبير الأدبي، فيصير الفانتاستيك وسيلة فصيحة للتعبير عن الكوابيس اليومية لهزائم فردية وجماعية، وخوفاً دائماً ومرعباً من إحداث الهوية إثر ضربات خارجية وداخلية متوالياتين، بالإضافة إلى استيهامات عنيفة تحاith الأحلام المجهضة للكائن العربي.

من جانب آخر، وفضلاً عن المعطيات السالفة، فإن حركة الفانتاستيك في الأدب العربي، تفتقر بأفق معين يتجلى في محاولة تكسير قوالب الكتابة الواقعية التقليدية الرتيبة، والتي لم تعد بقادرة على مسايرة وتمثل التسارع المتلاحق للتحويلات.

تكسير هذه القوالب لإيجاد طرائق مغايرة، ومن خلالها تحقيق نوع جديد من الانتقادات للأنساق القائمة والمحتملة.

وطبعاً، فإن الخلاصات التي يمكن استنتاجها لبناء استراتيجية الحديث عن الفانتاستيك في الثقافة العربية، تلخص في أنه ليس جنساً أدبياً قائماً بذاته، ولكنه صيغة، وإن كان النقاد الذين عرضنا لهم، قد حاولوا ربط الفانتاستيك بالرواية، فالحقيقة أنه يسم كل الأجناس الأخرى، بل إنه يدخل في باب تشكيل النص في الشعروالمسرحية وفي الرواية الواقعية والرومانسية. معنى هذا، أنه ليس هناك جنس الفانتاستيك، بل هناك تقنية الفانتاستيك.

وحيال هذا، فإن الحديث عن هذا النوع التعبيري هو حديث عن تشكيل معين يولد طريقة في التعبير، تعتمد إبراز التناقض والمفارقة،

استنادا إلى مكونات اللاوعي ومخزونات "المو" وكل الظلال الخبيثة بمكوناتها وما علق بها من غرابة مقلقة، فتكون الكتابة الفانتاستيكية وسيلة لحكي هذه الأسرار المنبثقة من الفوق طبيعي والتي تقلق وتولد إحساسا مخالفا لما يمكن أن يولده أي نص واقعي أو غيره.

لهذا، فقد اقترن الفانتاستيك كتقنية وتشكيل وطريقة في الحكي بأجناس أدبية وفنية كثيرة فصبغها بلونه.

## احالات:

Textes choisis: (Article) du Fantastique en littérature, France, ed (1)  
Dunod, 1969, P 217.

(2) تعرف إليزابيت فوناربورج الفانتاستيك بأنه "العالم الذي يوجد فيه فوق  
طبيعي باستمرار مع الطبيعة":

- Elisabeth vonarburg: La fantasy ou le retour au sources, dans:  
Europe (le fantastique Américain) No 707. Mars 1988. P 106

Encyclopedia Hachette, Vol n° 5. 1981 - P 1640 (3)

L'Etrange et le Merveilleux dans l'Islam Medieval, (actes de (4)  
jeune Afrique 1978, P 150.colloque) Paris

(5) بودوين روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، بيروت دار  
الطبعة ط 4، 1981، ص 811

Louis VAX: La séduction de l'étrange (Etude sur la littérature (6)  
fantastique) ed quadrigue/P.U.F 1987. P 191.

Tezvetan todorov: introduction à la littérature fantastique, paris - (7)  
France, ed seuil 1970. P 97

Magazine littéraire (Revue): Littérature Fantastique: Paris N° 66 - (8)  
Août 1972.

في هذا العدد، يتم استعراض الآداب الفانتاستيكية في العديد من الدول التي  
اشتهرت به.

(9) يمكن رصد تطورية الحديث عن الفانتاستيك في فرنسا مثلاً على الشكل الآتي:

- Pione: G.Castex: conte Fantastique en France de Nodier a  
Maupassant ed: librairie Jose Corti Paris 1952.

بالإضافة إلى أعمال روجي كايوا R.Caillois خصوصاً مقدمته لأنطولوجيا  
الفانتاستيك 1958 ed Club François. وكذلك مقالته الهامة في  
Encyclopédie universalis. كما سيكتب لوي فاكس:

L'art et littérature Fantastique, ed, que sais - je ? P.U.F. 1974. N° 907.

وكتابه الآخر: La séduction de l'étrange P.u.F. 2e. février 1987.

وقد ركزت هذه الدراسات حول تاريخ الفانتاستيك، مع إعطاء بعض  
التعريفات التي لا تؤسس لمشروع واضح. ومع بداية السبعينيات ستظهر



مجموعة من الدراسات المرتبطة بالشعرية والسرديات والتي تبحث عن تعريف دقيق واشتمالي مبني على نصوص روائية، بالإضافة إلى رصد معرفي في علم النفس وما وراء علم النفس، فأصدر تودوروف مؤلفه سنة 1970: "مدخل إلى الأدب الفانتاستيكي" وبعده بأربع سنوات ستكتب أرين بيسيير Bessière دراسة مهمة انتقادية Le récit fantastique: poétique de l'incertain ed. Larousse 1974. جوان (Littérature fantastique 1974) قبل ذلك بسنتين سيصدر عدد خاص من مجلة Littérature عدد 8 لسنة 1982 سجل فيه جان بلمين نويل ملاحظات هامة ستعيد الاعتبار لمفهوم الغرابة المقلقة كمصطلح فرويدي. مثلما ظهر عدد خاص عن الفانتاستيك من مجلة (ماغازين لتيرير) عدد 66 - 1972 وعدد خاص من مجلة Europe عدد 611 مارس 1980 سيسجل فيه جان مولينو نقاشا إضافيا حول الجانب التيماتى للفانتاستيك. كما سيصدر الأدب الفانتاستيكي لجان ميتز Jean lue stein Metz: la littérature fantastique P.U.F. que sais-je 1990). وصدرت كتب جماعية، هي حصيلة ندوات علمية شارك فيها أهم المشتغلين في هذا الحقل.:

La littérature fantastique (colloque de Cerisy) cahier de l'hermétisme ed. Albin Michel 1991.

- L'étrange dans la littérature fantastique. France. Université de standhal. Grenoble III (les cahiers du Gref N° 4) 1993
- هذا بالإضافة إلى العديد من المقالات المتفرقة في مجلات وكتب جامعة لندوات، وأيضا دراسات مستقلة في كتب.

Castex P.6: Ibidem P 70 (10)

Jean Molino: Trois modèles d'analyse du Fantastique, in Europe (11) N° 611 - Mars 1980.

T. Todorov. 1970. P 29. (12)

Rancy Catherine: Fantastique et décadence en Angleterre, 1914 - (13) 1980. France - Paris ed C.N.R.S 1982, P 184.

Louis VAX: L'art et la littérature fantastique (que sais - je ?) n° (14) 1974. P 10.

L.vax, 1974 P 6 (15)

- Georges Jacquemin: Littérature, ed F.Nathan lebor, cite in «Jean (16)  
France, ed F. .Michel, L'imaginaire de l'enfant, les contes  
.Nathan 1976, P 100
- Max Milner: Le diable dans le littérature française, ed, Corti (17)  
1960, Tome I. P 205 - 206.
- Maurice levy: Lovecraft ou du fantastique, Franc,e ed U.G.E coll (18)  
10/18. 1972, P 75.
- (textes) in :Jean Bellemin Noël: Notes sur le Fantastique (19)  
littérature N: 8 de 1972. P 3.
- Helene lixous: La Fiction et ses fontomes, : (20)  
une lecture de l'unheimlich. France, poétique, N° 10-1972.  
j.B. Noel: Ibidem P. 3. (21)
- ne Bessiere: le récit Fantastique, Paris, ed Larousse 1974, P 32Élr (22)
- Hubert Mathey: Essai sur le merveilleux dans la littérature (23)  
française, cité in: Jacques finné 1980, P 94  
Louis VAX, 1974, P 9 (24)
- (25) في (أرواح هندسية) لم ينصب الحدث، أساسا على بيروت بقدر ما كان  
المؤلف منكبا، بريشته الفانتاستيكية، على تصوير الواقع من خلال اللاواقع  
المتخيل والتناقضات، والجنون المتربص بكل فعل، وذلك ما شكل حدث  
(الريش).
- Louis VAX 1974, P 42.5 (26)
- Jean Raymond: fantastique et science fiction, in: poétique Lyon (27)  
1983, P 93.
- Irene Bessière: le récit fantastique poétique de l'insertion, ed (28)  
Larousse, 1974. P 10.
- Roger Caillois: Obliques, France, ed stock 1975, P 14 - 15 (29)
- Roger Caillois: Rencontres, France, ed. P.U.F 1978, P 136. (30)
- Jean Michel, l'imaginaire de l'enfant, (Idem) P 100 (31)
- Jacques finné, 1980, P 26 (32)
- Rancy Catherine, P 184 (33)
- Idem, P 184 (34)

- Maurice levy, 1972, P 179 (35)
- R. Caillois, 1975, P 19 (36)
- Encyclopedie AZ vol N° 6, ed atlas 1980, P 2209 (37)
- H.P. Lovecraft: Epouvante et surnaturel en littérature, ed (38)  
bourgeois 1969
- L'étrange et le Merveilleux, 1979, P 111 (39)
- Maurice levy 1972, P 74 (40)
- Elisabeth vonabury 1988, P 112. (41)
- L. VAX 1974, P 6 (42)
- L'étrange et le merveilleux, 1979, P 68 (43)
- Antoine faure: Genese d'un genre narratif, le fantastique (essai (44)  
de periodisation) P P 15 - 43, in (colloque de cerisy) la littérature  
fantastique, ed albin Michel, 1991.
- Max Milner: La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique (45)  
PUF 1982, P 254.
- Jean Jacques poulet: Les fatalistes ordinaires de leo perutz. P (46)  
166. in (colloque de cerisy)
- Roger Caillois 1975, P 26 (47)
- Maurice levy 1972, P 11 (48)
- L.VAX. 1974, P 121 (49)
- MAX Milner, 1960, P 9 - 10 (50)
- Les genres, qu'est ce que le fantastique ?, ed Bordas 1977, P 358 (51)
- H. P Lovecraft, 1969, P 22 (52)
- T.Todorov: 1970, P 89 (53)
- Christine Brooke, théorie des genres de la science fiction, in: (54)  
poetique, P.U. de lyons 1983, P 255 - 256.
- (55) إن المقصود بالرعب الأدبي هو مزيج من الإدهاش والارتداد النفسي  
الذي يمكن أن تولده قراءة/مشاهدة شئ شاذ فوق طبيعي، هذا الرعب لا  
يخلو من دلالات يتقصدها وإلا لما أمكن لـ "لوفكرافت" أن يركز على  
القول بأن الفانتاستيك هو: هروب فوق طبيعي.

(56) في (الريش) و (أرواح هندسية) أو (وقائع حارة الزعفراني) ليس المهم هو رعب الأهالي وغيرهم، ولكنه رعب معنى الحياة، معنى العجز والانهييار والموت والاختفاء.

Jean Raynaud, 1971, P 94 (57)

(58) إن امتساخ كائن بشري إلى قرد في ألف ليلة وليلة، يختلف كثيرا عن امتساخ مم آزاد، في الريش، إلى ابن آوى. أو غريغوري سامسا إلى صرصور ضخف في مسخ كافكا.

Jean Raynaud, P 93 (59)

Rancy, 1982, P 182 (60)

Jean Raynaud, P 94 (61)

Ernesto Sabato: L'écrivain et la Catastrophe, France, ed, seuil P 61 (62)

Roland fischer ; l'analyse structurale de la réalité, article in revue (63)

Diogene N° 129/1985, P 53

Ibidem (64)

Jean Raynaud, P 93 (65)

Idem, P 90 (66)

Idem, P 90 (67)

Pierre pabile: le Mémoire du Merveilleux, 1962, P 24 cite in T- (68)

Todorov 1970 P 62

Max Milner, la fantasmagorie, France, ed P.U.F (écriture) 1982 P 255. (69)

## 2 - الفانتاستيك والدائرة

من أجل استيضاح أدق للفانتاستيك، يلزم تمحيص علاقته بالمجالات القريبة منه، خصوصا وأن الخلط المنهجي، الذي يلفه هو خلط في التسمية، ولعل أهمية عمل تودوروف تنحصر في الكشف عن حدود الفانتاستيك، وعلاقاته مع العجائبي والغرائبي، من حيث الوظيفة، وإن كان هذا لا ينفي التقارب الذي يكاد يجعلهما يتداخلان بخيوط متشابكة لا تدرك بسهولة، هذا التداخل الدقيق يساهم كثيرا في حث العديد ممن جاؤوا بعد تودوروف إلى تجنب المزالق المنهجية، وإعادة قراءة المتون الأدبية بمفاهيم مضبوطة.

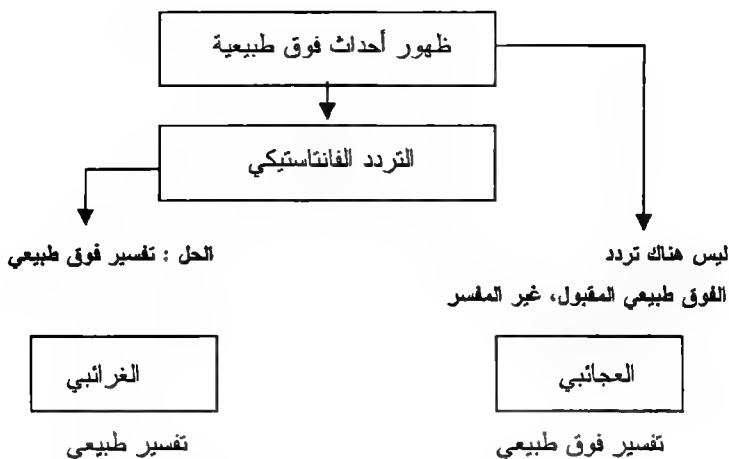
للعجائبي مكونات تختلف في النتيجة عما هو غرائبي، وهو ما أدى بالعديد من دارسي الأدب إلى اعتبار (ألف ليلة وليلة) وكتب تراثية وتخيلية أخرى تصب في قطبي العجيب والغريب، وذلك أمر منطقي يمكن مقارنته، بشكل أوضح، في الخوارق العجائبية الموجودة في الكتب المقدسة، وما تلاها من تدوينات تصب في المجال نفسه أو تقترب منه، فمنذ العصور الوسطى كان الفانتاستيك يتمظهر في مجالات قرينة<sup>(1)</sup> لذا، فإن مقاربتنا الفانتاستيك، في هذه النقطة ستكون من خلال مقابله مع العجائبي والغرائبي من جهة ومع عناصر أخرى تنتمي إلى حقله وتفاعل معه من جهة أخرى، وذلك قصد إضاءته كمفهوم وإبراز طاقاته المتعددة.

## 2 - 1. بين العجائبي والغرائبي

اقتنص تودوروف سؤال العلاقة هذه، بشكل واسع وبحث فيه بتفصيل حتى أن الذين أعادوا قراءة الفانتاستيك، انطلقوا مما توصل إليه تودوروف<sup>(2)</sup>، فهو يتموضع بين ما هو عجائبي وغرائبي ويجعل القارئ كما يجعل الحدث ونهايته، عاملان في تحديد فانتاستيكية العمل الروائي، فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي، فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبي، بعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي، لكنها تجدد لها حلا طبيعيا، وقد مثل تودوروف لهذا بأعمال دوستوفسكي وأدب الأطفال الذي يجيء مشحونا بالرعب، والخوارق، ثم الأعمال القصصية لأدغار بو، وأجاثا كريستي في أعمالها الروائية البوليسية، حيث الحدث، في البداية يولد خوفا من مجهول وسرعان ما يفتضح بتفسير منطقي تنتهي به الرواية.

أما العجائبي فهو حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية، مثل تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء.

هذه الأحداث تنتهي بتفسير فوق طبيعي، فإما أن يقبل القارئ بأن هذه الأحداث تبدو فوق طبيعية تستطيع استقبال تفسير عقلي فيتم عندئذ المرور من الفانتاستيك إلى الغريب، وإما أن يقبل بوجود هذه الأحداث، كما هي، وعندئذ سيجد نفسه في العجيب<sup>(3)</sup>؛ كما كانت الحكايات الشرية القديمة<sup>(4)</sup>، حيث الشياطين والجن تتلبس أشكالا حيوانية متعددة، وبالخصوص أشكالا ضخمة<sup>(5)</sup> وأنواعا أخرى يتجاوزها، مرة الغريب، وأخرى العجيب.



يبدو من كل هذا، أن تودوروف استطاع التوصل إلى إيجاد صيغة فانتاستيك خالص يتوقف عند التلاحم بين تأويل طبيعي، وتأويل فوق طبيعي وعلى تردد القارئ الذي من الممكن أن يكون ممثلاً في التخيل بتردد الأبطال (...) فعندما يكون هناك تفسير فوق طبيعي (حلم، مخدرات، غش...) نكون في الغرائبي، وعلى العكس عندما نلزم بقبول ما هو فوق طبيعي، نكون في العجائبي<sup>(6)</sup>، فالفانتاستيك يميل أكثر نحو العجائبي وإن كان الاختلاف يعتمد على تردد القارئ وشخص الرواية، وإدراك الخوف والحيرة، فإن العجائبي والغرائبي يتوقف على النهاية التي تحيل على ما هو طبيعي أو فوق طبيعي، وبينهما يوجد الفانتاستيك، أي أن عنصر التفسير يبقى مكوناً أساسياً، بأهمية تعزى إلى أنه يدفع الكثير من اللبس عن المحكى الفانتاستيكي الذي يجمع بينهما بمهارة.

إن العجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معاطف الفانتاستيك فيميل هذا الأخير بشكل أو بآخر إلى العجائبي باعتباره يمثل "مداهمة لحدود المؤلف والمحرم"<sup>(7)</sup>، بينما يبقى بعيداً بعض الشيء

عن الغرائبي الذي يظهر البطل، وهو "يحكم بجرأة على السلوك اليومي" (8).

إن طرح العجائبي ضمن سياق الفانتاستيك، هو طرح مشروع لأن المحكى القديم كان في مجمله محكوما بالتعجب، واشتغال العجائبي في هذا المحكى عموما، كان اشتغالا ذا معنى، وذا سلطة شكلت خطابا يضمن (كما يعلن أيضا) خلفيات تخدم أغراضا محددة، وأن أي إسقاط يقول بأن المحكى العجائبي القديم هو فانتاستيك، يبقى جائزا، لأن ثراء المخيلة العربية بالعجائبي هو شكل مخصب، ومتجذر أيضا في عمق العصور، يحترم كليا قانون القديم.

وتعتبر الصلات بين العجائبي والفانتاستيك متماسة لكون "التخييل العجائبي لا يناقض الطبيعي، ولكنه ينجز طبيعة أخرى (...). بينما الفانتاستيك على عكس ذلك، لا يحدث تعجبا بل قلقا، فهو يولد منه تدخل مؤثر للكائن، من وضعيات أحداث، أو سلوكيات ضد الطبيعة والعقل" (9) مثلما أن حضور الغريب أو الغرائبي يحقق دينامية تخيلية في النص الفانتاستيكي يرجعها البعض التي عناصر بيوغرافية تعود إلى الطفولة (10)، فهناك ارتباط للفانتاستيك، والقلق كتجربة يعيشها القارئ بوعيا وإحساسها، فيما أن العجائبي يمكن تعريفه بإرجاعه إلى العقلية البدائية، كما يقول ليفي برول، وحسب جلبير دوران هو البحث عن طريقة نحو النموذج الأصل (...). يرسل الصور من المجهول (11)، ويتواجد بشكل كبير في أدب الطفل، حيث يعبر عن عوالم مملوءة بمجموعة قيم متنوعة شأن الحكاية الشعبية والسحرية أيضا (12).

تميز آخر يجعل العجائبي الخالص ينهض من الانفعال، ويحقق تصالحا مع الاجتماعي، وهو ذو بعد واحد، بينما الفانتاستيكي يحير



ويرعب، وله بعدان يمكن أن يتشعبا إلى أبعاد أخرى غير مرئية، تجعل العجائبي يرتبط بمعتقدات جمعية، في حين يولد الفانتاستيكي من تجربة شخصية... إنه يحير عندما يطمئن العجائبي (...) ففي المحكي الفانتاستيكي يمكن للحيرة أن تأخذ شكلها انطلاقا من جزئيات مخالفة للمألوف، مخالفة لحدود صدع خفيف<sup>(13)</sup>، فهذا التقارب قد جعل العجائبي أكثر قربا من الفانتاستيكي، وجعل العديد من الدراسات تهم به وبطوره الحديث وتفرعه إلى أنواع عبرت في الآداب القديمة عن وجهات نظر مختلفة، كما فعل تودوروف في مدخله إلى الأدب الفانتاستيكي.

وفي تحديده للعجائبي، سعى تودوروف إلى تصنيفه، نظرا لقربته من الفانتاستيك، في أربع خانات هي كالتالي<sup>(14)</sup>:

- **العجائبي المبالغ فيه**: وهو الذي يعتمد الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صورا أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه، لكونها تستند على الخارق الذي يرى بالعين. فتصوير كيف نبتت بجسد "أوسى بدرخان" أوراق الخرشوف وكلما جزت عادت لتنت من جديد، هو تضخيم لصورة وخلق لها.

- **العجائبي الدخيل**: وهو الذي يفترض من القارئ أنه يكون جاهلا بموضوع البلاد التي يصفها، وعلى أساس هذا لا يمتلك سببا للطعن في صحة المعلومات التي لا علم له أصلا بها، وهذا العنصر الثاني يعتمد الروائيون ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد، فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاذ عن المألوف.

- **العجائبي الأدائي**: وهو المتعلق بالأدوات المسحورة التي تترك انطبعا بالعجيب، مثل بساط الريح والتفاحة والطاقي،

وهذا الجانب من العجائبي الأداتي صار يعتمد أدب الخيال العلمي متخذاً من تلك الأدوات العجائبية تيمات جوهرية في حكيه.

- **العجائبي العلمي - أو الخيال العلمي:** هو عجائبي تجريبي يخترق أفق المستقبل متخذاً العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث، الأمر الذي يجعلها، في هذا الأفق، تبدو مقبولة وممكنة.

انطلاقاً من هذا التصنيف<sup>(15)</sup> يحيلنا العجائبي إلى إدراك مدى انغراسه في النثر العربي الكلاسيكي، وكيف أن الرواية الفانتاستيكية قد استثمرته أدبياء، تطعم به رؤيتها، والتي لا يمكن أن تكون إلا انتقاداً لحاضر، هو وليد ماضٍ بإراثه الكامل...

وقد اقتنص أحد الباحثين<sup>(16)</sup> ثلاث لحظات عجائبية يمكن رصدها في الأدب العجائبي، وهي خصائص، وطرق يمكن اعتبارها، فضلاً عما ساهم به تودوروف، بنية العجائبي:

- **بالإبراز والتأكيد:** من خلال تضخيم ما هو معطى طبيعي، فالمحكي العجائبي يتقصد من خلال مسخه للكائن، إبرازه وتأكيده<sup>(17)</sup> وإعطائه بعداً إيحائياً.

- **بالتعددية:** تصوير كائن بشري أو حيواني بعدد "غير عادي" من إحدى أعضائه، مثل إنسان بأربعة أرجل أو أكثر من رأس، ويمكن لهذه التعددية أن تتجاوز الأعضاء الفيزيكية فتتمظهر في الزمن، ذلك أن ثلاث ساعات من عمر بيكاس تساوي سنة كاملة من الزمن العادي أو تتمظهر في تعددية فضائية من خلال التحولات التي تطرأ عليه، وأيضاً تعددية في لغة الشخص<sup>(18)</sup> والرؤية<sup>(19)</sup>، هذه الخاصية هي أيضاً ذات أبعاد متعددة يمكن استشفافها من الروايات الفانتاستيكية.

- بالاشتراك: تكوين كائن يصبح خرافيا، انطلاقا من عناصر طبيعية كإنسان نصفه كائن بشري والنصف الآخر على هيئة حيوان - كما لجأ إلى ذلك سيلم بركات خلال تصويره لشخص رويته (الريش) - الرجل ذو اليد الريشية.

كل هذه الخصوصيات تفضي إلى أن الهدف الأدبي من وراء العجائبي هو الرعب باعتماد التضخيم، والغلو في التصوير، وهما خاصيتان تميزان الفانتاستيك مع اختلاف وظيفي، أي توظيف التشكيلي والخطابي، وكلاهما تخيل، إذ إن العجائبي ليس سوى امتياز مؤقت لاستدكارات المخيلة، هذه الأخيرة التي تمنح عناصرها من الواقع فتعيد صوغها من جديد كما تحرص على انبثاق واقع مجهول وجديد من صلب الواقع الاجتماعي<sup>(20)</sup>، مثلما ستحرص على خلخلة سكون اليومي، عن طريق ملامسة الظواهر الفوق طبيعية وكمونها في ما هو طبيعي، كما تلامس الواقع بمنظور مغاير لما ألف الكائن النظر به إلى الأشياء، فتتهز معرفته بهذه الأشياء ويسقط في المحتمل واللامحتمل.

وتكمن أهمية العجائبي في المجالات القريبة من الفانتاستيك بعناصر وطرق ساهمت في جعل العجائبي يدخل في علاقة قريبة وحميمة مع الفانتاستيك، كما يدخل في علاقات أخرى بمجالات قريبة منه باعتبار أن الفانتاستيك - كما يقول جان ماريني - يمكن أن يولد من اقتحام الغريب/الغرائبي لحياتنا سواء تعلق الأمر بحلم أو تجربة معيشة<sup>(21)</sup>.

## 2 - 2. الحكاية السحرية

إن إدراج الحكاية السحرية في المجالات القريبة من الفانتاستيك يأخذ مشروعيته في كون الحكاية السحرية تمتلك من الخوافر ما نجده في الفانتاستيك، لهذا سعى لوى فاكس L. VAX إلى إدخالها ضمن العجائبي،

فالاختلاف بين ما هو سحري، وما هو فانتاستيكي يتجلى في أن المحكى الفانتاستيكي يمثل عالماً حقيقياً، فيه شخوص مثلنا، يوجدون فجأة أمام اللامفسر، بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي: مرتع المستحيل.

هذه الثنائية التي ترسم خيطاً فاصلاً بين وقوع الحدث الفانتاستيكي في عالم حقيقي يخضع للامتساخات والتحويلات وبين الحدث السحري الخارق، هو حدث في عالم مستحيل غير حقيقي، بكائنات غير حقيقية، والحكاية السحرية هي عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة، كما يقول روجي كايوا، ويلتقي السحري بالفانتاستيكي في كون هذا الأخير، يتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن، بينما يتغذى السحري، بدوره، من تصادم الاستيهامات داخل المخيلة، كما يلتقيان في أن كليهما يعتمد التضخيم وشحن الكلمات والقارئ برعب وحيرة. ففي الحكايات السحرية يتحد القارئ والمؤلف بعقد، بينما المؤلف في الفانتاستيك عليه أن يفرضه على القارئ. في الأولى يغيب التردد مادام القارئ قد تهاً منذ البداية، غير أن ما هو أمامه ليس سوى حكاية سحرية كلها خوارق، وأحداث فوق طبيعية سحرية.

كما توجد في المحكى السحري رغبة في خلق نهاية سعيدة، بينما تدور المحكيات الفانتاستيكية في جو من الرعب تنتهي بحدث غير سعيد يستتبعه الموت أو الاختفاء أو إعدام البطل. وهذه خاصية تؤكد بجلاء أن السحري لا ينتمي إلى الفانتاستيك، وإنما إلى التخيل المضاف إلى ما هو حقيقي، فيما يرى آخرون أن الحكاية السحرية صارت فانتاستيكية، وخيالية علمية، بينما رأى روجي كايوا، من جهة ثالثة، أن "السحري هو عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة دون مسه في شيء، ودون تدمير التماسك، بينما يحى الفانتاستيك عكس ذلك" (22)

حيال هذا، نستخلص أن بعض مكونات النص الفانتاستيكي هي، مع خصوصيات محددة، نفسها بعض مكونات الحكاية السحرية التي انتعشت في ظروف تاريخية، بعكسها للبنية الفكرية السائدة، وإنتاجها لأدب ظل بعيدا عن الواقعي، وقريبا من الفانتاستيكي، الشيء الذي جعله يساهم في تطعيم هذا الأخير، ويمده بمواضيع ثم تجديدها وتلمييعها في ضوء الراهن ومعطياته، كما طعمته الأسطورة المشتمة على السحري، الذي يفرز الرمزي، في حدود أن هذا التطعيم ظل متفاوتا ومتغيرا داخل الأجناس الأدبية، كما هو الشأن داخل الجنس الأدبي الواحد.

## 2 - 3. الخيال العلمي

المكون الآخر الذي يتماس مع الفانتاستيك، يطرح إشكالا نظريا، بين ما جاء به تودوروف، الذي أدرج الخيال العلمي ضمن العجائبي معتمدا في ذلك على مجموعة مظاهر وخصائص، وبين داركوسوفان Darko suvin الذي يجعل الخيال العلمي متعارضا مع العجائبي فيدرجه في إطار ما يسميه بالتخييل الواقعي<sup>(23)</sup>. بمعنى أن سوفان يدمج الخيال العلمي في الواقعية ويقطع صلاته كلها مع ما هو فانتاستيكي بعد ما أوضح تودوروف تداخلهما لأن الحكاية التعجيبية التي كانت تورده امتلاك البطل لأدوات سحرية مثل النظارة العجيبة والشاشة/المرآة العاكسة لما هو خارجي وغير ذلك، كلها أدوات تخيلية وعلمية. فالخيال العلمي، هو أساسا، جنس روائي استباقي يهتم بالمستقبل حيث يظهر القلق ضمن أشكال متخيلة انطلاقا من معطيات علم اللحظة بطريقة ما، إنه حكى يتقدم العلم ويتكرر، انطلاقا من عناصر جنينية، وهو ما أثبتته العلماء والتقنيون بطريقة ما في ما بعد.

ان المحتمل في محكى الخيال العلمي يخاطر بالنزول إلى العالم الحقيقي، كما يلتقي الخيال العلمي بالفانتاستيكي في أن كلا منهما يشتغل على التخيل. فالفانتاستيك على خط التخيل، يتعارض والخيال العلمي، ويتجلى هذا التعارض في رؤية التخيل واعتماداته، أي اهتمامات كل منهما، فإذا كان الفانتاستيك يهتم بالإنسان المعاصر في إطار اللحظة بمومه مبصرا الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج، فإن الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد. إنسان المجتمعات المستقبلية، بمعنى أن المتوقع والاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي إذ أن التنبؤ في رواية الخيال العلمي هو هدف أسمى<sup>(24)</sup> ويحقق درجة من العلمية، كما يحقق درجة عالية من الأدبية. ويشكل الاحتمال والتنبؤ قيمتان أساسيتان لأجل تجلية وظيفة التحذير من الآتي وإضفاء الأمل على المستقبل، والمبدع في هذا الحقل يحاول "أن يترك واقعه بعد أن ينطلق منه، ويدخل في حوار مع أشياء جديدة ومع إنسان جديد بتصوره، وفي الوقت نفسه، يرسم صورة يحاول بها فهم العالم والإنسان في المجتمع الآتي"<sup>(25)</sup>، لكن الطرح الذي وضعه "سوفان" يحدد بشكل دقيق ومدرّوس، الجوانب التي يختلف فيها الخيال العلمي مع الفانتاستيك وهو تحديد أبرز الفروقات في ثلاث نقاط:

1. يتعارض الخيال العلمي مع الحكايات السحرية الخارقة والعجائبي، فما هو عجائبي أو سحري، غير ممكن التحقق، بينما ما هو خيال علمي، يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق وبأسباب منطقية.
2. يتعارض الخيال العلمي مع الفانتاستيك في معنى الأشباح المرعبة والتي تدخل إلى عالم، من المفروض أن يكون تجريبيًا بقوانين ضد إدراكه (بينما الحكاية السحرية تلغيها)، هذا الفانتاستيك المركب

بالنسبة إلى سوفان غير دال إلا في الحدود التي يكون فيها غير خالص<sup>(26)</sup>، فلا يصل إلى إعادة بناء عالم شامل.

3. يتعارض الخيال العلمي أيضا مع الأسطورة لأنه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيتها، وتغيرها من خلال استباق الأحداث وتحليلها على هيئات وأشكال جديدة، بينما تبقى الأسطورة ثابتة غير مألوفة، وقديمة تحيل دوما على الماضي السحيق، إنما تنطلق من شيء غير مرئي إلى ما هو مرئي. والاختلاف هنا في تناول والمعالجة، فإذا كان الفانتاستيك يطرح الأسئلة على العالم والإنسان بعنف، فإن الخيال العلمي لا يطرح هذه الأسئلة، ولكنه يسأل عن أي إنسان وفي أي نوع من العالم هو، ولماذا هذا الإنسان في هذا العالم؟<sup>(27)</sup>.

ولم يغفل سوفان ربط الخيال العلمي بالأجناس التي يسميها بالميتافيزيقا (الفانتاستيك، العجائبي والأسطورة) رغم أنه حدد، وبشكل قاطع، انسلاخه عنها، واقترح اقتسام التغريب Distanciation بينهما أي طريقة معالجة التخيل، فهو يعتبر التغريب بنية متضمنة للجنس يقتسمونها مع الخيال العلمي. وهناك مقاربتان ينظر منهما سوفان إلى المسألة: المقاربة الإدراكية الجدلية حيث العلوم الطبيعية والفلسفة والمادية تقتسم الخيال العلمي.

الثانية، وتمثل في المقاربة اللاإدراكية، والتي تجمع ما هو فانتاستيكي - عجائبي حيث القوانين الفيزيائية، محددة بالسكر وما هو فوق طبيعي، ويحدد سوفان كل هذا انطلاقا مما هو واقعي - تغريبي من جهة، وبين ما هو إدراكي، من جهة أخرى، لتحديد وظيفة الخيال العلمي، انطلاقا من المحدد الإدراكي وهو فصل غير مكتمل، يبحث سوفان لإيجاد منطق يحكمه، بتحديد أنه "الأسطورة

تموضع فوق الزمن، أما الحكاية العجائية فهي في ماض نحوي، لا زمني، بينما الفانتاستيك يوجد في الحاضر، غير العادي، البطل يربك الحاضر المتصدع"<sup>(28)</sup>. كما يميز في المجال نفسه بين الخيال العلمي والخيال الواقعي مبرزا اشتراكهما في النظرة الإدراكية والتعددية في الزمن.

كما يميز بين الفانتاستيكي والخيال العلمي، بدءا من مسألة الزمن في أحاديته أو تعددية متوصلا إلى أن الخيال العلمي شأنه شأن الأدب الواقعي، متعدد الزمن، غير ثابت، بينما الأدب الذي نسميه "لا واقعيًا" (فانتاستيكيا) زمنه وحيد هو الزمن الماضي فقط.

ويخلص سوفان في بحثه إلى تمييز دقيق بين ما هو فانتاستيكي وما هو خيال علمي، انطلاقا من قطبي الإدراك/اللاإدراك - الزمن الوحيد، الزمن المتعدد، وهو في هذا ينطلق من فكرة مؤسسة حول مضمون إيديولوجي - بتعبير كرستين بروك روز - <sup>(29)</sup>.

إن الخيال العلمي رؤية استقبالية للعالم ذات جذور تضرب في الواقعية، وتتماس مع جذور العجائية، من تم فهو لا يندرج باعتباره عنصرا من عناصر الفانتاستيك، ولكنه مستقل بذاته، يلتقي معه في نقاط كما يختلف عنه في أخرى، وإن كان تودوروف قد أكد على غير هذا، معتبرا أن الخيال العلمي هو عنصر حركي فاعل من عناصر التعجيب، مثلما يعبر آخرون عن وجود "آثار الفانتاستيك في الخيال العلمي"<sup>(30)</sup>.

رأينا، حتى الآن تصورين تمت مقاربتهم بمناهج مختلفة وأفضيا إلى نتائج متعارضة، كليا، حول تقنيتين أدبيتين، فتصور تودوروف ينبنى على مقدمتين منطقيتين هما: التردد المرموز في النص وتعدر أية قراءة شعرية أو مجازية له، فالشعر يهدم الحكيم، والمجاز يدمر الأدبي، بينما



تصور سوفان يتلخص في المضمون الإيديولوجي، الموجه سوسولوجيا وسياسيا نحو رؤية ماركسية صريحة<sup>(31)</sup>، فالخيال العلمي عنده ليس في خدمة التكنولوجيا، ولكنه يعمل وفق وجهة نظر لا تفقده أدبيته.

هاتان النظرتان، جعلتا روبير شولز يقدم حلا توفيقيا بين التصورين، فالخيال العلمي في رأيه "شكل جديد في خلق عالم آخر، لمواجهة عالم معروف بطريقة إدراكية"<sup>(32)</sup>، ورغم هذا تبقى هناك اختلافات واضحة تجعل الخيال العلمي ينفرد بالعديد من الخصائص والمواصفات والتي تنقسم إلى نوعين اثنين:

النوع الأول: يتعد، بوضوح، عن المحكيات الفانتاستيكية.

النوع الثاني: يطوره الاتجاه المتوتر حتى يقترب من المحكيات الفانتاستيكية<sup>(33)</sup>.

وتجلى أهمية الخيال العلمي في أنه متخيل يجمع بين الإمكان والاستحالة في إطار علمي مفسر، يتقدم حاضره برؤية واضحة تحفز العلمي<sup>(34)</sup> وتعطيه مجالات جديدة يرتادها في سبيل الإنجاز العلمي أو يحذر - في تخمين افتراضي - مما هو آت. رؤية الخيال العلمي، إذن، تزوج بين نظرة متفائلة ترى في تطور الإنسان والتحويلات ما يعود على البشرية بالأمل، ونظرة تشاؤمية ترى في التطور والتحويلات كارثة ستخلق من الآثام ما سوف يتسبب في عاهات عجائبية ومسوخ متنوعة، لكن مع إبقاء النظام، وتحديد المؤلف في قلب متغيرات عن طريق المنطق والتجانس والتماثل<sup>(35)</sup>، وهذا أمر يطرح علاقة الخيال العلمي بما هو واقعي، وإن كان سوفان قد أدرجه بشكل مباشر في الواقعي، فإن المسألة تطرح على المستوى التخيلي الذي حاول البعض إقصاءه منه، فاعتبروا رواية الخيال العلمي رواية تفتقد إلى العناصر الأدبية بحيث إن "المرور من غط كتابي واقعي إلى كتابة الخيال

العلمي، حدث بطريقة مستمرة، محايدة عقلية، بينما يسجل الفانتاستيك، مثل رغبة في التفسير والانقطاع بين الجزء الواقعي للمحكى، والحدث الفانتاستيكي<sup>(36)</sup>.

يساهم هذا التفسير في تعديل رؤيتنا للخيال العلمي، بحيث إن كل التعاريف والاستقصاءات السالفة، توضح أنه يتميز عما هو واقعي بالغيرية، أي بإرجاع واضح إلى مرجع غير موجود، وخلق الصدام والتوتر بين الشيء الأصيل وبين الدخيل، الذي يقتحم المؤلف. كما يتميز الخيال العلمي عن الفانتاستيكي بالتماثل، أي بإرجاع ضمني إلى مرجع موجود<sup>(37)</sup>، غير أن كليهما يتخلق حوافز فوق طبيعية تسير الطبيعي، وتنتج فيه التناقض الفاعل.

## 2 - 4. الرواية البوليسية

تعتبر الرواية البوليسية من الأجناس الأدبية القريبة من الفانتاستيك، فهناك من يعتبر أن الحكاية الفانتاستيكية هي محكى بوليسي يغش قارئه ولا يملك غير حظوظ للوصول إلى حل للأغاز<sup>(38)</sup>، وقد دأب العديد من كتاب الرواية البوليسية إلى الاتكاء على عناصر مركزية في حبكة الرواية البوليسية كالاختفاء<sup>(39)</sup> والغربة والرعب، وهي نفسها عناصر نجدها في الرواية الفانتاستيكية، لكن الاختلاف يتجلى في كون الرواية البوليسية تتطلب واقعية يسودها غموض، يتم الكشف عنه تدريجياً، فتكون النهاية باستيضاح غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء.

إن البناء الفني لهذا النوع يتأسس على قطب التوتر، وتعقيد بنية الحدث، عن طريق تعمية بعض المشاهد، وهي نفس المكونات المؤسسة للنص الفانتاستيكي، حتى وهي حديثة العهد، ظهرت في القرن التاسع

عشر، ويمكن إجمال اختلافاتها مع الرواية الفانتاستيكية في نقاط محددة هي:

أ. الفوق طبيعي هو مكون مشترك لا يوضع في الرواية البوليسية إلا لكي يحذف، فهو يبدو مختارا منذ البداية، ومعرضا كشيء لا يصدق، بينما الحكاية الفانتاستيكية تملك بطريقة عكسية ما هو فوق طبيعي والذي يكون في البداية غائبا، لكنه سرعان ما يبدأ في الانتشار واكتساح الرواية.

ب. التعارض الثاني يتجلى في طريقة التفسير والنهاية.

ج. القيمة الأدبية للرواية البوليسية، هي أدنى من قيمة المحكي الفانتاستيكي

د. الرواية البوليسية هي جنس أدبي شعبي عام، فيما يتوجه بالرواية الفانتاستيكية إلى جمهور خاص، لهذا فغالبا ما نجد تداخلا دقيقا بين ما هو بوليسي وفانتاستيكي، ومرد ذلك هو أن الكاتب الفانتاستيكي لا تصعب عليه كتابة الرواية البوليسية إذ إن ادغار بو يبقى رغم كل شيء مؤلفا فانتاستيكيا ولو أنه كتب عدة روايات بوليسية.

أين يمكن استشفاف الجانب البوليسي في رواية (فقهاء الظلام)؟ فباستثناء المشهد الذي سيأتي فيه رجال الشرطة للتحقيق في جريمة القتل الأولى فإن باقي المكونات هي خاصة ومشتركة: كالموت، الاختفاء، والغموض، وهي كلها عناصر جاءت نتيجة عوامل فوق طبيعية<sup>(40)</sup>.

## 2 - 5. اليوتوبيا

إن غياب الكتابة حول اليوتوبيا، في العصر الراهن، يجد له مسوغا في التعقيدات العنيفة، وغياب المكان المثالي، ولكن الكتابات التي

اهتمت بهذا الموضوع كانت حذرة جدا في إنجاز عمل يجعل تعريف "اليوتوبيا" هي ناقوس الخطر، أو ناقوسا يبشر بـ "ضد الزمن الحاضر"<sup>(41)</sup> في حين يكون الفانتاستيك هو الكاشف عن ظلمة العقل وتشنجات الذاكرة التي لا تعكس غير الواقع، في أعنف دوراته، وكلاهما - الفانتاستيك واليوتوبيا - يستمدان انطلاقتها من المخيلة<sup>(42)</sup>، ويعملان على بناء واقع/ضد، هو الرؤية التي تبناها الكاتب، ويدعمها بكل التقنيات الروائية، وإنما يجمع على مستوى علمه بين اليوتوبيات ويضفي عليها شيئا من الوحدة الدلالية، "هو بعض الشبه بين إنشاءاتها الفنية، وحدوسها الحسية وهو أيضا التواصل بين موضوعاتها من جهة، إنها طلب المفقود<sup>(43)</sup>، ثم على مستوى آخر<sup>(44)</sup> ما يجمع بين اليوتوبيا والعجائبي - كما يتجلى ذلك في النثر العربي القديم - وبين الفانتاستيك هو المخيلة التي هي هنا، عمودية ذات جذور وظلال في الواقع ترفد الحلم (رؤية حلمية، كما في رحلة "مم آزاد" في رواية الريش)، مثلما ترفد التجربة الذهنية، وهي ذات روابط عدة بين التخيل اليوتوبي والخيال العلمي ويبرز هذا التعالق من خلال أنماط أربعة<sup>(45)</sup>:

- تناولها للفردوس، حيث الحياة السعيدة دون مأزق أو أزمات.
- تناولها للعالم الخارجي المغاير، نحو حياة أفضل من الحياة الراهنة.
- تطرقها إلى التحول في هذا العالم، والسعادة التي ستعمه.
- كما تتطرق إلى التحول التكنولوجي والاكتشافات، وكلها سبل لاسعاد الإنسانية.

هذه الأنماط التي تعبر عنها اليوتوبيا، يعبر عنها الخيال العلمي ويمكنها التعبير عن عكس هذا التفاؤل، كما يقول رايون وليامز<sup>(46)</sup>، وهو التفاء نوعي مع الفانتاستيك، لأن اليوتوبيا<sup>(47)</sup> هي تجربة سردية

تبغى العمق، لهذا تم نعتها بأنها ضد الواقعي، تتأسس على واقع بعيد ومتخيل، بينما الفانتاستيك على عكس، ذلك يتغذى من الواقعية الأكثر يومية"<sup>(48)</sup>، في حين أن هناك تمييزاً آخر يفصل بينهما، فالإوتوبيا ستاتيكية كتصور مثبت، بينما الفانتاستيك ديناميكي متحرك<sup>(49)</sup> والشمال الكردي، الذي هو الفضاء الروائي في (فقهاء الظلام) موبوء، مشئت، لا نظام فيه، متحرك يتدخل فيه المتخيل الفانتاستيكي (بيكاس والقرائن) سعياً لإعادة ترتيبه من جديد، باعتبار أن "الفانتاستيك هو أيضاً إوتوبيا اللامكان"<sup>(50)</sup>.

## 2 - 6. الأسطورة

تموضع الأسطورة في الأدب لترصد الفانتاستيك، بمادتها الموغلة في القدم، وتيماها الحاملة للعديد من بذور الفانتاستيك، وأهمها بذرة المسخ، حيث تحف الأسطورة بالعديد من المسوخات والمتحلية في علاقة الكائن البشري/الأسطوري بالماورائي/الغيبى، وقد أدرج داركو سوفان، الأسطورة ضمن الجنس الأدبي الميتافيزيقي الذي يندرج مع العجائبي، والفانتاستيكي تحت اسم واحد متقارب، في مقابل الخيال العلمي، ذلك أن الأسطورة التي تحيل على الماضي السحيق، وتبقى ثابتة لا تتغير، تعطى انطباع الفهم الثابت أيضاً.

الأسطورة في تعريف جليبر دوران هي "مجموعة دينامية للرمز ومثال أصلي، ورسم خيالي Scheme، نسق ديناميكي والذي تحت إغراء هذا الرسم الخيالي، يتجه نحو التركيب في النص"<sup>(51)</sup>، هذا الرسم الخيالي الذي هو تصور وسط، جاء بين المعنى المجرد والإدراك للأسطورة المتركة، كما يقول كلود ليفي شتروس، من مجموع متغيراتها<sup>(52)</sup>. أي أنها تركيب يلجأ إليه الكائن البشري في بداياته الأولى، خلقاً، حتى

يثبت استقرارا نوعيا، وفي هذا الخلق يترسم الخارق الذي يدهش ويحير، ذلك أن الأسطورة تحكى حكاية مقدسة (...) تروي بتفصيل هذه الفوق طبيعية، وتبين قوتها المقدسة، فتصبح الأسطورة هي النموذج لكل نشاط إنساني دال<sup>(53)</sup> وهي بهذا خلق متعال ولدته ظروف اجتماعية، وشروط دقيقة وضعت الأسطورة في موضع حساس، دعت الضرورة في الراهن الحديث إلى التفريق بين الأسطورة الدينية والأسطورة الأدبية، التي اعتبرها رولان بارت مجرد كلام<sup>(54)</sup> فأصبحت تتخذ أشكالا، وتدخل في مجال التناص والتأويل، فيعاد المشهد الأسطوري القديم برمته، محمولا على نهر من الترميز، الذي يريد أن يعادل موضوعيا، الإرث الأسطوري، بالراهن الواقعي وقد وفق هذا التمييز بين الأسطورة الدينية، والأسطورة الأدبية<sup>(55)</sup> في تشرب الفانتاستيك لبعض الملامح الأسطورية، وإن كنا لا نجد لها أثرا في (فقهاء الظلام) فإن مجيد طوبيا في (دوائر عدم الإمكان) قد حاول مقارنة الأسطورة من منظور فانتاستيكي، هذا إذا سلمنا بأن الأسطورة حاملة للفولكلور، والتراث الشعبي، ذلك أن الفانتاستيك تصبح له جذور في الأسطورة<sup>(56)</sup>، هذه الأخيرة التي تؤثر على شيء غير موجود<sup>(57)</sup>، لكن الفانتاستيك يمتص هذا الشيء عن طريق تضخيمه أو التحجيم منه، حتى يدهش ويحير، ويرتبط بالأسطورة من خلال ارتباط هذا الأخير بالخارق والعجائبي<sup>(58)</sup>.

إن الدراسات العديدة بتعدد الزوايا المنظور منها، والتي تناولت الأسطورة كانت دائما تبحث عن طبيعة هذه الجذور، وتفاعلهما ثم وظيفتها، الشيء الذي يضيف عليها شرعية من خلال توظيفها في الأدب الفانتاستيكي، فتصبح شريانا ضمن مجموعة شرايين كلها تصب، في الفانتاستيك.

## احالات:

- (1) Marcel Schneider: Histoire de la littérature fantastique en France, ed. Fayard 1985, France, P 8.
- (2) لم يقتصر النقاد في تمحيصهم لهذه العلاقة على العجائبي والغرائبي، وعلاقته بالفانتاستيك فقط، لكنهم قاربوا أسئلة تتعلق بموضوعة كتابات الخيال العلمي والرواية البوليسية والأعمال الأدبية المؤسسة على الخوارق، وبحثوا في العلائق بينهما وبين الفانتاستيك.
- (3) Christine Brooke, P 251.
- (4) Idem P 252 et T.Todorov 1970 p 49
- (5) L'étrange et le merveilleux, P 138
- (6) Ibidem P 138
- (7) L'étrange et le merveilleux, P 138
- (8) Ibidem P 138
- (9) François Marotin (rassemblées par): frontiere du conte, ed. cnrs, Paris 1982 (Article, chap 2, la tradition fantastique ou le heros conteur, le lai de Guingamor, par Andre Morand) P 27.
- (10) René Bourgeois: La figure de l'étranger et la symbolique du désir chez Hoffinan. P 13. in cahiers du G.E.R.F N° 4. 1993.
- (11) Jean Michel P 70
- (12) Bruno Bettelheim: la psychanalyse des contes des fees, ed, laffont 1976
- في كتابه هذا يدرس بورنو بتلهام الحكاية وأثرها على الطفل من حيث التربية ومن خلال تحرير خياله.
- (13) Francois Marotin, 1982, P 27
- (14) T.Todorov 1970 p 60 - 61 - 62.
- (15) هناك أيضا هنري بيناك الذي يضيف العجائبي السورياتي والذي يتقاطع مع كل أنواع التعجيب الأخرى، بحيث إن الفوق طبيعي يندمج بطريقة متناغمة مع الواقع لاستقبال المتلقي.
- Henri Benac: Guide des idées littéraires, France, ed, Hachette 88 - P 303
- Med. Arkoun(in colloque): L'étrange et le merveilleux P 82. (16)

- (17) التأكيد على الطلسم في (وقائع حارة الزعفراني) والإخبار عن الشيخ عطية.
- (18) عواد في (دوائر عدم الإمكان) أو "دينو ومم آزاد" في (الريش).
- (19) الرؤية عند أ. دهر ودينو.
- (20) مجموعة من الكتاب (نتالي ساروت): الرواية والواقع: ترجمة رشيد بنحدو، منشورات دار قرطبة 1986. ص 22.
- (21) Jean marigny: Réflexion autour de la notion fantastique. P 20. in cahiers du G.E.R.E n° 1. 1987
- (22) Roger Caillois: 1975, P P 14 - 15
- (23) مدحت الجيار: مشكلة الحدائثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، عدد 4 المجلد 4 سنة 1984 ص 181
- (24) نفس المرجع السابق، ص 181
- (25) Ibidem, P 253
- (26) Ibidem, P 254
- (27) Claude Bonnefoy: critique de la littérature Moderne, France. Ed. Belfond 1980. P: 133.
- كما يتطرق الكاتب إلى أن الخيال العلمي يستوحي معطياته من الميكروبيولوجيا ومن نظرية التكون ومن الفيزياء الفلكية، لخلق كائنات ممتسخة رخوة ومخلوقات مشتتة.
- (28) Chistrine Brooke, P 256
- (29) Colette Dolphin: Méthodes de la statistique linguistique et de Melpertuis, Geneve, ed stalkine vocabulaire Fantastique 1979, P 4.
- (30) Chistrine Brooke: theorie du genre P 256.
- (31) Idem P 259
- (32) Jacques Finné, P 93.
- (33) Simone vierne: Jules verne, Paris, ed Balland 1986
- في هذا الكتاب تدرس فيبيرن ست روايات لجول فيرن تبحث عن التيمات المتنوعة والتي جاء كلها لتصب في البحث عما هو علمي ومرتبطة بالفانتاستيك والخيال العلمي.
- (34) jean Raynaud, P 97.



Ibid, P 95 (35)

Ibidem P 97 (36)

Roger Bonniot: Emile Gaboriou ou la naissance du Roman (37)  
Policier. ed. J.VRIN, France 1985.

في هذا المؤلف يستعرض الكاتب نشأة الرواية البوليسية بفرنسا مشيراً إلى العديد من كتابها وخصوصاً إميل غابوريو الذي هو أب الرواية البوليسية.

Jacques Finné. P 62. (38)

(39) يشكل الاختفاء خصيصة مركزية في المحكى الفانتاستيكي في (أرواح هندسية) و (فقاء الظلام) كما في (الريش) وغير ذلك من الأعمال الروائية الفانتاستيكية.

(40) الخمسة اللامرئيون، في أرواح هندسية، هم معطى فوق طبيعي، سيظل مهيمنا على طول الرواية، يعكس الرواية البوليسية التي تستغل المعطى الفوق طبيعي لتبدده بتفسير ما.

(41) الخمسة اللامرئيون في أرواح هندسية.

Jacques Finne P 26 (42)

Louis vax, P 16 (43)

(44) عبد العزيز ليب: الإيطوبيا والإيطوبيات، الكلمة والأصناف والدلالات، مجلة فصول، عدد مزدوج 3 - 4 المجلد 7 أبريل - سبتمبر 1987. ص 108.

(45) تحدث المسعودي في (مروج الذهب) والإدرسي في (نزهة المشتاق) ورحلات السندباد في (ألف ليلة وليلة) وآخرون عن مدينة النحاس في بحر الظلمات وعن الأرض التي يثمر شجرها نساء - حوريات إلى غير ذلك من الأمكنة الخيالية - اليوتوبيات - التي حفلت بها كتب النثر القديم.

Raymond Williams: Utopie et science fiction, dans la revue de (46)  
l'homme et la société N° 73 - 74 Juillet et décembre 1984 France

Ed, anthropos P 51.

(47) يحلل وليامز في دراسته السالفة ثلاثة يوتوبيات صدرت خلال القرن التاسع عشر تحليلاً يبحث من خلاله عن الرؤية التي تحملها اليوتوبيا.

(48) لطفي بركات أحمد: المعجم التربوي: بيروت دار الوطن ط 1 - 1984 ص 145. اليوتوبيا مصطلح مرده إلى لفظين إغريقيين يشيران إلى اللامكان أو الشيء الخيالي أو المكان الطيب إذ إن معنى الجزء الأول من هذا المصطلح « U » في اليونانية هو "لا" المقطع الثاني Topos فمعناه

المكان (...) وتعتبر جمهورية أفلاطون مثالا لليوتوبيا، ثم ظهرت عند توماس مور 1516 وكامبانيا 1567 ثم فيخته ومدينة الشمس وأطلانتس الجديدة لفرنسيس بيكون، وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر ظهرت لسبستيان مرسيه، يوتوبيا بعنوان 2240 ثم ظهرت بعد ذلك كتابات لسان سيمون، والدوس هكسلي، و (الطعام لكل فم) لتوفيق الحكيم و (همسات) لأمانى فريد و (جمهورية فرحات) ليوسف إدريس.

Jacques finné, P 26 (49)

Ibidem, P 26 - 27 (50)

Elisabeth vonerburg, P 110 (51)

.Gilbert Durant, Structure Anthropologiques de l'imagination (52)

France, ed Dunod, bordas, 1984, P 64

Mircea Eliade, Essai d'une définition du mythe, dans aspects du (53)

mythe, France, ed Gallimard, coll idee, N.F.R 1971, P 15 - 16

Roland Barthe, Mythologies, ed seuil coll, Point, 1970, P 193. (54)

Northrope frye: Littérature et Mythe, in poétique - 1971 P 495 (55)

Elisabeth vonarburg P 105 (56)

Paul valery: Petite lettre sur les mythes, dans les œuvres (57)

complètes, tome 1 ed Gallimard. P: 963 - 964

Pierre Brunel: Le Mythe de la metamorphose, France, ed (58)

Armand colin 1974, P 11

### 3 - استثمار وإفادات

الرواية عموما جنس تعبري بقدرة عالية، مثل الفن كله، على استثمار أشكال وأجناس أخرى وإدماجها ضمنه بعد تحويلها وتحويل مضامينها أو رؤاها، وقد استطاع الفانتاستيك الإفادة من حقول شتى ومختلفة، من المجالات القريبة منه، وكذلك من العلوم، وتحديد السحر والتنجيم، وعلم النفس وما وراء علم النفس.

#### 3 - 1. علوم السحر والتنجيم

استثمر الأدب العجائبي قديما علوم السحر والتنجيم ومعطياتهما بشكل يجعل بعض الأحداث تجد مسوغاتها في السحر، كما تجد لها تفسيراً عقلياً، وقد أعطاه أبعاداً دلالية جديدة، وإن كان العلم يسعى إلى تمزيق الستار الذي يحيط بالأسرار، لتعريتها وفضحها، فإن الفانتاستيك يزواج بين خلق أسرار مغايرة، صادمة ومدهشة، مقابل فضح أسرار أخرى بديهيّة، فعنصر الاختفاء بخصوص "الملاييناف" هو لغز غامض وصادم في آن، لكنه جاء ليفضح وهم حضور "الملا" كسلطة، وأبوة، يتحقق فيها امتداد الإرث السلافي، والحاملة للدفر الأزرق، ذي التقييدات الخاصة. من هنا كان علم السحر، كما يقول لوى فاكس<sup>(1)</sup>، علماً هجيناً بين المعرفة والفن، وكانت معطيات علم السحر والتنجيم (معرفة الأبراج السماوية والعرافة عموماً) حوافز مساعدة للفانتاستيك من أفق يختلف جذرياً عن الأفق الذي استغله فيه العجائبي قديماً، كالطالسم والتعويذات، واستحضار الجن لإنجاز سخرات خارقة.

### 3 - 2. علم النفس والتحليل النفسي

أفاد الفانتاستيك، بشكل كبير من معطيات علم النفس التحليلي، والدروس الطبية، التي تصف وتعالج الأمراض العقلية - النفسية المعقدة<sup>(2)</sup>، والاختلالات التي كشف عنها الطب العقلي انطلاقاً من الهلوسات والهذيان والأحلام وأمراض الغرابة المقلقة، بحيث إن فرويد S. Freud حاول أن يبين كون الفن والأدب الفانتاستيكيين هما شيئان معقولان، ويكونان مثل الحلم: انتقالات مصورة للقلق العميق<sup>(3)</sup>، ذلك أن هذه الغرابة المقلقة - كما استنتج فرويد - هي خاصية تتحول عن المؤلف الذي يمكن أن يصير غريباً ومقلقاً، لأنه تولد من عقد ضاغطة لها علاقة جد وثيقة مع الهلوسات والجنون، وكل الأغراض الأخرى، فالغرابة المقلقة، في هذا المستوى، تعني اللامألوف<sup>(4)</sup>، الذي يلتقي بالإدراك ونوعيته، من ثمة كان علم النفس، دقيقاً، في تقديمه لتعريف محدد للفانتاستيكي كشيء عقلي، يصور الاحتمالات الداخلية، ومسوخاتها: (يستشهد فرويد، في تحليلاته، بنص فانتاستيكي لـهوفمان بعنوان *L'homme au sable*). وأيضاً الاستيهامات والاستدكارات المرضية، والتي يوظفها المبدع الروائي لإفراز هذه الغرابة، مثلما أفرزتها المؤلفات العربية - كما يقول فرويد - في ارتباطها بالجن<sup>(5)</sup> والخوارق، وقد أفاد الأدب الفانتاستيكي من كل معطيات علم النفس في رسم الشخصيات وأفعالها، ذلك أنه يعمل على استيلاد الرعب من هذه التصرفات، من خلال اعتماده على:

- تصوير مشهدي دقيق للحالات والاختلالات المصاحبة لها.
- استغلال هذه الأفعال بتضخيمها، وإجادة رسمها بشكل آخر.
- وعلى هذا الأساس، فإن العمل الاستنباطي ووصف هذا الباطن المظلم بقلقه المخيف، تعرية وتشریحا، يكسب النص الروائي شرعيته.

ففي تحليله لقصة هوفمان كان فرويد يبحث عن الشعور بالغربة المقلقة *l'inquiétante étrangeté* في نفسية الشخص، وكيف أن الأحداث تدخل المتلقي إلى عالم حقيقي، وعالم فانتاستيكي<sup>(6)</sup>.

إن الشعور بالغربة - كما يحدد ذلك لوى فاكس - يجعل الإنسان غريباً عن نفسه<sup>(7)</sup> بأفعاله وسلوكه اليومي الشاذ، وهذا ما يحيلنا مباشرة إلى رواية (الريش) بحلول جسد "مم آزاد" في "ابن أوى" والإثنين في حلم دينو، توأمه العجيب، أو في رواية (فقهاء الظلام) بين بيكاس الأب وبيكاس الابن.

كما تفيدنا، وفي نفس السياق، رواية (الريش) لسليم بركات، خصوصاً في ما يتعلق برحلة وهمية لـ "مم آزاد" وبامتساخات تجري على مستوى الخيلة، تنطبق، بشكل عميق، مع استنتاج فرويد حين يقول: "إن الغربة المقلقة تولد غالباً حينما تمحي الحدود بين الاستيهام والواقع"<sup>(8)</sup>، هذا الأخير الذي يعرض على المتلقي كحقيقة ثم تتحول إلى شيء فوق الحقيقة.

علاقة المضاعف بالصورة في المرأة، كما تحدث عنها أوتو رانك Otto Rank وتبادل الأنا، وانقسامها وشتاتها، تتواجد في العلاقة بين التوأم "مم زاد" و "دينو"، كما هي بين بيكاس الابن والأب، حيث "الهذيان يولد منه الحلم"<sup>(9)</sup> والحلم يولد من الهذيان الذي هو إدراك مختلف واستثنائي مثل إدراك ابن زارى أو عقدي، أو الإدراكات الممتسخة لبيكاس وحالات الاضطراب والعناد والهوس ثم الاكتئاب والشك المستمرين، وهو ما نجده في علم النفس الإكلينيكي<sup>(10)</sup> بقسيمه الكبيرين: المرض العقلي - الذهاني والمرض النفسي - العصابي، وما يولدانه من فصامية تفضي، كما هو في حالات الشخص الفانتاستيكية، إلى "انحطاط واضح في القوى العقلية، وعدم اهتمامه بالواقع وتحريفه إذ يتغير هذا الواقع

والعالم الموضوعي في نظر الذهاني تغييرا واضحا فيراه بصورة شاذة<sup>(11)</sup>، وإذا ما أمعنا النظر في الموروث الفانتاستيكي العربي، الراهن، فإننا نجد اهتماما بينا، لأن "الملوسة هي أشكال ممكنة من إدراك المتعة"<sup>(12)</sup>، وإدراك الاختلالات الكبرى في الواقع والذات الإنسانية حيث إن تحليل فرويد، أو جميع الذين تناولوا الإبداع الروائي الفانتاستيكي عن طريق شخص كان إدراكها للعالم الخارجي يتوزع إلى نمطين:

النمط الأول: إدراك حقيقي في الواقع النفسي، المنسوج بغياب هذه الحقيقة حيث الهذيان هو النموذج الأعلى.

النمط الثاني: هو الإدراك الذي له مكان في حقيقة مضفورة بالرفض، حيث الاستيهام هو النموذج أيضا<sup>(13)</sup>.

### 3 - 3. ما وراء علم النفس

مثلا هو معروف في مجال علم النفس المرضي من اختلالات، يتم عبرها التعبير عن اختلالات الموازين الكونية، فإن الرواية الفانتاستيكية قد اشتغلت في مجال أعمق من هذا، وهو مجال ما وراء علم النفس، الذي يهتم بالظواهر النفسية غير المعروفة علميا، الشيء الذي يجعل هذا العلم يلتقي بالفانتاستيك لاهتمامهما بنفس الأشياء الخارجة عن الإدراك الحسي، ولكنهما يختلفان في أن الميتافنسي يسعى إلى إزاحة المخيلة من عمله أولا، ثم البحث عن العلمية، لكونه يتكفل بالظواهر النادرة، ذلك أنه إذا كانت لهما نفس المنطلقات، فهما يتعارضان في التوجه، ليس تعارضا مطلقا، لأن الهدف الأدبي في الرواية الفانتاستيكية لا يجيب، بالضرورة عن أسئلة علمية بأجوبة علمية ولكنه مفتوح، وهي سمة الرواية عموما والتي لا تقدم أجوبة للمجتمع بقدر ما هي رؤية ينظر منها إلى الواقع.

### 3 - 4. الفانتاستيك: ملتقى التخيل المتعدد

يتوسل الفانتاستيك مجالات أخرى قريبة من مجاله، متخطيا بذلك حدوده لارتداد آفاق جديدة ومتصلة تشكل خريطة ومهادا يغترف منه، وعلى الرغم من كون المجالات الأخرى ذات حدود مرسومة، فإن مكوناتها لا تنفك تلتقي مع مكونات الفانتاستيك من بعيد أو قريب، الأمر الذي يفضي إلى الحرص على تأكيد مدى اتساع المجال الفانتاستيكي، واشتماليته، من خلال قدرته على الاحتفاظ بعناصر أخرى يعزز بها وجوده كتشكيل يتضمن خطابا مغايرا للخطاب الواقعي، فهو يهضم هذه المكونات ويتغذى بدمها، كما يتغذى من شرايين العجائبي والعلمي لأجل توضيح علاماته داخل الرواية.

إن العلاقة القائمة بين الفانتاستيك والمجالات القريبة منه، ارتباط شبكي مرسوم، يعمل فيه الفانتاستيك على تضفير بعض المكونات الأخرى في تخيل خالص، يترجم وضعية معينة، مادامت الرواية الفانتاستيكية هي عمل أدبي مفتوح متكون من نصوص الرعب والبولكلور والإرث القوطي<sup>(14)</sup>، وفي المجالات الأخرى - المسرودة سابقا - يمتص ويعيد التشكيل قصد إنتاج معنى فانتاستيكي جديد.

وإذا كان توضيح علاقة الفانتاستيك بالمجالات القريبة منه، قائما على تبيان الاختلاف، والإتلاف، أو كما يقول جان بول سارتر بأن جوهر الفانتاستيك هو أن يعطي صورة مقلوبة لاتحاد الروح بالجسد<sup>(15)</sup>، فإن ذلك لاستنتاج التوضع الحقيقي للفانتاستيك درءا لكل خلط من جهة، وإبداءا لاتساع قاعدته التي يمكنها أن تستوعب العديد من الأجناس الأخرى من جهة ثانية. فالارتباط الشبكي، هذا، ينقسم إلى قسمين: قسم أول يجمع الفانتاستيك بالعجائبي والغرائبي والحكاية السحرية ثم الخيال العلمي والرواية البوليسية واليوتوبيا وهذه كلها

أشكال أدبية قائمة، عرف بعضها فتورا لما لم تستطع استيعاب تناقضات الراهن، فيما ظلت روايات الخيال العلمي والرواية البوليسية تعرفان نشاطا متزايدا.

وقسم ثان يجمع الفانتاستيك بالأسطورة، والفكاهة السوداء، والإفادة من العلوم... وهي أدوات تشكيلية تساهم في تثمين الفانتاستيك وتطعمه بإيجاءات جديدة، باعتبار أن الفانتاستيك ظاهرة استيقية وجنس حوارى يعكس تمزق الإنسان<sup>(16)</sup> ويهتم أساسا بخرق التعارضات البارزة<sup>(17)</sup> حتى يتحقق فنيا ويعبر بصوغ أدبي شفاف عن نسيج نفسي واجتماعي وتاريخي وثقافي، بشكل مرآوي منفتح على أكثر من تأويل.



## احالات:

- Louis Vax 1974, P 19 - 20 (1)
- Ibidem P 20 - 21 (2)
- Ibidem P 22 (3)
- S.Freud: L'inquiétante étrangeté et autres essais, France, ed (4)  
folio/essais Gallimard N° 93 - 1985 P 215 - 216.
- Idem. P 217 (5)
- Idem, P 230 (6)
- Louis Vax: la séduction de l'étrange (étude sur la littérature (7)  
fantastique), ed, quadriga/P.U.F paris, 1987, P 12.
- S.Freud 1985, P 251 (8)
- J.D.NASIO: Naissance d'une hallucination (l'épreuve de réalité (9)  
et le sujet halluciné) in revue Etudes Freudiennes. Ed: études  
freudiennes, 1984, P 104
- (10) مصطفى فهمي: علم النفس الإكلينيكي مكتبة مصر (د.ت)
- (11) نفس المرجع ص 199
- NASIO, 1987, P 101 (12)
- NASIO, 1987, P 101. (13)
- H.P Lovecraft: Epouvante et surnaturel en littérature. France, ed (14)  
Bourgois 1969 P 35.
- Jean Paul Sartre: (situations I) critique Littéraires. Coll: idée (15)  
Gallimard Paris 1975.
- Jean fabre: Pour une sociocritique du genre fantastique. P 44, in (16)  
(colloque de cerisy) la littérature fantastique, ed Albin Michel  
1991.
- Irene Bessière: Le récit fantastique. France, ed larousse 1974. (17)

## 4 - مواضيع الفانتاستيك

الحديث عن المواضيع الحافزة التي لامسها الفانتاستيك، هو حديث عن مكون آخر من مكوناته التي تساهم في تمييز المحكى الفانتاستيكي عن المحكيات الأخرى، وهذه المواضيع تشكل، في عمومها، بنية شديدة الدقة لمجموعة تيمات تأخذ شرعيتها، وتؤسس لرواية فانتاستيكية، فالأدب الفانتاستيكي رهين معالجة العديد من المواضيع كما هو منذور لالتقاط مواضيع أخرى شديدة التعقيد والغرابة.

وقد حصر العديد من النقاد هذه المواضيع منطلقين من أننا نعرف الفانتاستيك عن طريق كم من الصور التيمائية، فحصرها مجموعة تيمات تناولها الفانتاستيك، وهو أمر طرح إشكالين اثنين:

**الأول:** ويتعلق باستعادة مواضيع قديمة تعجبية، فقدت فاعليتها في الأدب الحديث، وهي خاسرة، لأن المواضيع العجائبية، التي حفلت بها الآداب القديمة وكانت تستند على مرجعية ثقافية واجتماعية وسياسية توظف تلك المواضيع، وتشكل حقلا خصبا وقابلا للتفاعل معها، والاستجابة لها. فهناك مواضيع فانتاستيكية كثيرة "فقدت رعبها" ولم تعد تستولد جاذبيتها وسحرها الإبداعي الذي من المفروض أن ينجم عنه تردد ورعب، لهذا كانت أية استعادة "تيمائية" رهانا خاسرا، نسبيا لم تستطع الصمود أمام عنف الواقع الذي تجاوز العصور الفاتنة ومواضيعها.

**الثاني:** يأتي مغايرا للإشكال الأول، ويتعلق بترتيب مواضيع جديدة، ابتكارا، على متن القلم، فقد شهد الأدب الفانتاستيكي

مواضيع أكثر التصاقا بالواقع وشخصه، كما كانت المواضيع الفانتاستيكية القديمة تهتم بما هو فوق طبيعي، والتصاقها بالماورائيات كان شيئا واضحا، أما نزولها إلى أرض الواقع فهو شيء عرضي، والخطاب هنا كان خطابا فوق طبيعيا، يخاطب في الإنسان منطق الغيب لا ليزعزعه بل ليشته ويزكيه، في ما أن الخطاب التيماتي في الفانتاستيك الحديث، هو خطاب ينطلق من الواقع واستيهاماته ومشاغله غير الواعية، ليس لتأكيد، ولكن من أجل تفجير، وهذه التيمات ليست، في حد ذاتها هدفا كما هو شأن موتيفات العجائب القدم، بل هي وسيلة يتم عبرها بناء الرواية ونسج خيوطها بتلوينات متشابكة.

ومما يشفع للمسألة، أن مواضيع الرواية الفانتاستيكية هي مواضيع لصيقة بالواقع، جوهر، من حيث هي خطاب وظيفي يؤدي رسالته ذي الحمولات المعرفية، والسياسية وتشكل رؤية للعالم، ويؤسس رؤيته هذه انطلاقا من هذه المواضيع، التي هي بنية العمل الروائي الفانتاستيكي محمولا على تقنية مغايرة، وإذا نحن رمنا استقصاء هذه المواضيع، فإننا سنجد أنها تتمحور حول أربعة مواضيع أساسية تتكامل في ما بينها:

#### 4 - 1. الامتساخ والتحول

وهي تيمة يمكن القول إنها تسود غالبية الأدب الفانتاستيكي، تتماس في شكل مضخم مع تحولات الواقع وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها، إذ إن امتساخ شيء ما هو خضوعه لتحولات تطاله من حيث الزيادة أو الإنقصاء، وقد شكلت هذه التيمة موضوعا للعديد من الروايات العربية حيث برز الامتساخ في صوره المتعددة وشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد أيضا<sup>(1)</sup>، وقد تم استعمال هذه المسوخ بشكل موسع في الصحافة من خلال الكاريكاتير وفي التلفزة والسينما لإنتاج

الخوف<sup>(2)</sup>، كما استفادت مدارس الرسم من المسوحات، خصوصا السورالية، التي استغلت المخيلة في ابتداع مسوخ تثير الدهشة والخوف والتقزز أحيانا.

1. امتساخات الإنسان: تطرأ على شخوص الرواية تحولات فيزيقية تتلوها تشويهات نفسانية، كما هو الأمر عند لوفكرافت و "كافكا" و "الغيطاني" و "سليم بركات" وتتمظهر هذه الامتساخات الإنسانية في ثلاثة مظاهر: الإنسان الحيواني (مم آزاد الذي سيتحول إلى ابن آوى) والحيوانات المؤنسة ثم النبات المؤنسن.

بالنسبة للإنسان/الحيوان<sup>(3)</sup> فالامتساخات تبدأ في الكائن الواقعي الذي يتمسخ إلى ذئب كردمانه يفترس الناس، كما قد يتحول إلى رتيلاء أو طير جارح يعي ويفكر بعدوانية، ثم ينشر الرعب أنى رحل، أو يتمسخ مصاص دماء وهو عجينة من ميت حي، وهامة يغادر قبره ليلا، وعبر الفضاء ينتقل ليدخل من النوافذ إلى بيوت ضحاياه، فيمتص دماءهم بغرز أنيابه العجائبية في عنق الضحية، هذا الأخير الذي يتحول بدوره إلى مصاص دماء، كما قد يطرأ الامتساخ على الكائن دون امتزاج بينه وبين أعضاء الحيوان أو النبات، فيطال التحول المظهر الخارجي عبر اللون - الحجم، أو المظهر الداخلي، ويتعلق بالعمر الزمني حيث يتمسخ الطفل بين يوم وليلة، شيخا عجوزا، أو أن يولد وهو بعمر الشيوخ يتكلم بعلم سابق، يحتاج ويعلم بالآتي شأن بيكاس في (فقهاء الظلام)، أيضا تعددية الأعضاء، رأس واحد بأجسام متعددة، أو جسم وحيد برؤوس عدة متباينة، أو تعدد الأيدي والأرجل باقي والأعضاء أو التضخيم والتحجيم من جسم هذا

الكائن، وهناك أيضا الأعضاء المنفصلة في الجسم الإنساني، والتي تحيا بنفسها، تتكلم وتتجاوب مع الكائنات الأخرى كأنها كائن مكتمل<sup>(4)</sup>.

2. الحيوان: على مستوى الترتيب، هناك حيوانات تمتسخ وتتحول نتيجة فعل خارجي يسمحها بردود أفعال عدوانية، تنتج رعبا وحيرة بترصدها لخطوات الكائن البشري، فتخلف ضحايا مماثلة، تتجانس في النتيجة مع ذلك الحيوان.

3. النبات المؤنس: في هذا الجانب<sup>(5)</sup> يورد الروائي الفانتاستيكي صورا لتحويلات الجن أو الشياطين إلى صفات نباتية، كما هو الشأن في (الكوميديا الإلهية) لدانتي، مثلما يسمع نواح الأشجار في العديد من الأعمال النثرية القديمة، وخوارق أخرى تتعلق بالنبات في (فقهاء الظلام) وفي (الريش) أيضا، إذ تصادف الشجرة التي تخمن وتفكر كأنها شخص من شخص ذلك الواقع.

أما الامتساخات التي تطال المكان المتضمن للحجارة، فهي أيضا بفعل خارجي، إذ يصبح المكان مثل شخص آخر له سلطة، يفكر ويعي ما يفعل كما يقتنص ضحاياه، وقد حفلت المؤلفات الأدبية بجميع أنواع الامتساخات في شتى العصور، وقد عمل العجائبي على استثمار المسوخات، كما استثمرتها الأسطورة والخيال العلمي، والآن يستفيد الفانتاستيك منها ويجعلها في شكل جديد يعبر عن حقائق نفسية ثاوية في أعماق الإنسان، ففي رواية (فقهاء الظلام) يطال الامتساخ الأشياء كلها، الحيوان وهو صورة على السجادة، والنبات وهو يخمن ويحاسب ثم الكائن البشري، خصوصا بيكاس الذي كان امتساخه سبيلا لامتساخات أخرى، سيعمل الراوي على سردها بفصائلها العجائبية.

## 4 - 2. تغير السببية

إن تغير السببية هو أمر اقتضته التحولات العامة وتجلّى في أمرين اثنين:

- الزمن: يمكن، بدوره، أن يكون بطلا فانتاستيكيا داخل العمل الروائي، بحيث يتوقف لمدة أو يرجع إلى ماضٍ سحيق، كما يمكنه أن يفر نحو المستقبل، ويبدو سريعا حيناً، وبطيئاً حيناً آخر.
- المكان: الفانتاستيك في المكان يبدو أكثر وضوحاً، فهو ليس مجرداً مثل الزمن، إذ دأبت الرواية الفانتاستيكية على البحث عن بعد رابع للمكان، مما يدعو الفانتاستيك الحديث إلى الاتكاء على الفيزياء النظرية/الحديثة، وهو حقل معرفي شديد الدقة والصرامة.

## 4 - 3. الاختلالات

إذا كان الراوي الفانتاستيكي قد استفاد من حقول معرفية، علمية وأدبية، فإنه استفاد أيضاً، وبشكل كبير من المعطيات المستجدة لعلم النفس والحالات الشاذة، والتجارب والأبحاث التي ينجزها العلماء المتخصصون؛ فالعديد من الروايات الفانتاستيكية رسمت مواضيعها انطلاقاً من موضوع نفسي، بتجربة أو تصور لنظرية، خصوصاً الجانب المتعلق بالاختلالات العقلية، وردود الأفعال العنيفة، فتجيء الشخصيات غير سوية، تصدر عنها أحداث غريبة تثير الدهشة والفرع، شأنها في ذلك شأن تصوير حالة الطبيب الذي يجري تجارب مرعبة على شخوص أبرياء أو شخص يتحول في ظروف مفارقة، من حالة الذكورة إلى حالة الأنوثة، وغير ذلك من الأعراض الشاذة.

#### 4 - 4. لعبة المرئى واللامرئى

الكتابة لعبة، كما هو الفانتاستيك بدوره لعبة تشكيلية مع الخوف والحيرة، لعبة لغوية مع معنى الرعب والتردد، الشيء الذي يجعل تيمة المرئى واللامرئى من المواضيع التي كان لها حضور مكثف في الآداب القديمة واستمر في الرواية الحديثة، لكن التغيرات التي طرأت على هذه التيمة كانت جذرية، فبعد ما كانت هذه اللعبة، في الأدب القديم، تعتمد عجائبية الأدوات وتستخدم شخوصها من الجن والشياطين، صارت في الرواية الحديثة تعتمد، تشكيلا، لاستيلاد الشك والتردد، وقد كان لحضور المرئى/اللامرئى في (فقهاء الظلام) وقع خاص من خلال بيكاس، الذي كان يظهر ثم يختفي، وأيضا اللامرئيون الرواة الخمسة في (أرواح هندسية)، فكل هذه الأحداث تدخل في إطار لعبة المرئى واللامرئى لتجد مسوختها داخل الرواية بعد بسط مجموع التعالقات، والتي تتماس مع الفانتاستيك وتدخل معه في تعالق وتمازج من خلال تحديده، ومقارنته منهجيا كتعريف، ثم الثوابت التي تضبطه من جهة، وتمحيص هذه العناصر والمجالات القريبة منه من جهة أخرى لأجل إبراز المناحي التي ترفد الفانتاستيك وتمده بأدواتها ومواضيعها، متفاعلة معه، مع احتفاظها بخصائصها المميزة لها كتقنية أدبية، بحيث إن تبرير الفانتاستيك لا يمكن أن يتأتى إلا بالحديث عن الحقول القريبة منه والتي يتفاعل معها<sup>(6)</sup>.

## احالات:

- (1) n° 375-376 Août-Sept 1987 L'animalité P 715 Critique (Revue) في مقال لاليزابث دي فونتيناي Fontenay تتناول كيفية اختراق الكتاب للممنوع في استعمال مخيلتهم لإبداع الإنسان الهجين مع الحيوان الذي يمثل اللاعقل.
- (2) Gilbert lascault: Le Monstre dans l'art occidentale, France, ed: Klinskieck 1973 P 64.
- (3) Pierre Brunel: le mythe de la métamorphose, France, ed Armand colin, 1974, P 274 - 283.
- (4) نيل برونيل كتابة هذا بقاموس لأهم المسوخات التي طالت الكائن في كل الكتابة الأدبية.
- (5) نماذج هذا: أنف جوجول - الرأس المقطوع: محمد برادة. الأصابع في (فقهاء الظلام) و (الريش).
- (6) Gilbert Lascault 1973, P 114
- (6) كيفية تفاعل الفانتاستيك داخل الحقل الفني، وتجلياته، انظر: شعيب حليفي: الفن الفانتاستيكي: الرسم، الموسيقى، السينما. الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، الدار البيضاء عدد 226، ص 6 - 8
- يوحنا دانيال يوحنا: ثلاثية سيد الخواتم، مثال للفن العجائبي الحديث (مقالة) مجلة (جريدة الفنون) العدد 34، أكتوبر 2003 الكويت ص 46 - 47.



## 5 - التفسير في الخطاب الفانتاستيكي

داخل الخطاب الفانتاستيكي، هناك خطابات أخرى مفتوحة، غير منتهية تخضع للتطور، تعمل بها جينات تضمن للعمل الروائي أهميته، وتعطيه إمكانية التواصل مع المتلقي من خلال التأثير فيه من جهة، ووعي القارئ الذي يحمله على تأويلات وتفسيرات من جهة ثانية.

فالخطاب الفانتاستيكي يتشكل في النص الروائي، من تضافرات تصادم وتتحول، ويعمل على نسج كل هذه العوامل، ضمن التركيب العام الذي يجيء مثقلا بإرث ديني، صوفي وسياسي - اجتماعي يؤثر في الكلمة التي تتجدد دماؤها، وهي تصطبغ بلون الانهيار، الذي يربط الراهن - في خصوصياته - بالماضي والمستقبل المستشرف.

إن الكلمة في الخطاب الفانتاستيكي محررة من قيود الواقع، لها ذاكرة "آثمة" تغذى من فضائح العقل والواقع، وتسعى إلى التقاط أنينه المرتبك قصد تشخيص نبضه المختل، كما تسعى إلى تجسيد رعب الواقع ببطش الذاكرة، والتي تخدش حياء الباطن وتقشر جلد الواقع، فتصير الكلمة سلالة مزدوجة من الواقع الطبيعي والفوق طبيعي، لها حمولتها الخاصة، ومستقبلها الذي تعبر عنه، مرد هذه الدلالة التي اكتسبتها، يرجع إلى انفصالها عن المعنى العام، المبتذل والمعنى القاموسي، الذي حاول أن يقيد المعاني في بعد واحد لا يتغير، إلى معنى تتناسل منه معاني يكمل بعضها البعض، ومعاني تتواصل شرايينها بشرايين الكائن الذي يكتب أو يكتب له.

والرواية الفانتاستيكية، تحديدًا، هي رؤية وشهادة: رؤية على واقع حقيقي تصور بشرايينه دماء متباينة ومفارقة، وشهادة باعتبارها جوابًا متحرّكًا، على أسئلة ثابتة وقدرية، كالموت والقهر والكبت والاستبداد، والجنون... أسئلة تتخفى خلفها قاطرات من أسئلة كونية تدخل، بدورها، في إطار الإرث الذي نتجاسر على حمله في تاريخنا.

أسئلة قدرية قضى أن تلازم هذا الكائن، وتكون بداخله ثغرات زادت من اتساع "دراما الراهن"، فباعدت بين الروح وأنيبها، وصارت الغربة سؤالًا محيرًا كالألفة، وكانت الرواية مثل نوع من المعراج تتخطى هذا الثبات بأسئلة أخرى مضادة، دقيقة الصياغة، مفتتنة بهذا الواقع المستجد، تلاحقه، لاهثة لتسجله وتصوغه في مواقف وشخصيات، وأفعال وفضاءات وأزمنة تحاكي وتشخص، تصف وتسرد<sup>(١)</sup>؛ والرواية الفانتاستيكية ملأى بهذا الافتتان، بطريقتها المميزة، وما (فقهاء الظلام) سوى سؤال لأعماق الإنسان في الشمال الكردي، كما هي (أرواح هندسية) و(الريش) سؤال لمصائر الكائن عموماً، في مواجهته مع أسئلة كبرى تلتقطه إلى الموت أو الجنون.

إن مواجهة الرواية لهذه الأسئلة، والتي تشكل نواتها الصلبة والمتفجرة بما هو مألوف، وغير مألوف، وضعها أمام إشكال يعد مكوناً من مكوناتها، وهو التفسير المقدم لبعض الأسئلة التي تطرحها أحداثاً وظواهر، وهي عملية لا تخلو من إبداع مرتب، ارتبطت الرواية بالتفسير كمكون من مكوناتها، لأنه يساهم في تبديد التعقيدات التي لازمت البدايات، وقد تشابكت فيها أحداث غامضة أو ناقصة يلزمها تفسير يتمم المعنى ويلجمه.

إن التفسير هو مكون أساسي من المكونات الداخلية للمحكي الفانتاستيكي وأداة في يد القارئ يستعملها لأمرين اثنين:

● من أجل تبديد الغموض الذي يؤكد الحدث وهو تبديد يوازي إضاءة تلك الجوانب المختلفة، في إطار الأجناس الأدبية، ذلك إن الإضاءة في عملها الموسوم بالواقعية تكون كاشفة وصريحة، ومثبتة بشكل مكثف على الشيء المرغوب في إضاءته، وتختلف في المحكى الفانتاستيكي<sup>(2)</sup> بحيث لن يكون التفسير واضحاً بالمرة، كما لا تكون جوانبه مضاءة بالشكل الصريح، وإنما يعتمد الإيجاء بالقرائن كركيزة أساسية.

وانطلاقاً من هذا الاعتبار يشكل التفسير في النص الفانتاستيكي مكوناً، لأن هذا المحكى يحتوي على غموض وأحداث فوق طبيعية، تخلق حيرة وترددا لدى القارئ والشخص معاً، والتفسير يأتي بالضرورة، لحظة يراد استيضاح بعض الغموض أو التعمية أكثر، وهذا ما نجده في التفسير المتعدد والمفتوح إذ يتم الانتقال إلى مرحلة أعلى وهي التأويل، والكاتب في هذا المستوى يقدم تأويلات تتصادم في ما بينها، مع نسبيتها.

● إن التفسير في المحكى الفانتاستيكي له وظيفة امتصاصية لتلك الحيرة والقلق المتولدين عن الأحداث الفوق طبيعية، وقد شكل التفسير قديماً مدونة كاملة سادت لعصور كثيرة واتخذت أشكالاً عديدة تختلف جذرياً عن التفسير كما نفهمه اليوم، فوجود الملاحم واعتمادها على نمط معين شكل لحمة، بنيتها الأساسية في العمق، هي الأساطير، وذلك قصد تفسير العالم، وخلق بداهة تؤطر ذاكرة الإغريق، والتي كانت بتعبير نيتشه سطحية من شدة عمقها، كما اختلفت التفاسير والتأويلات<sup>(3)</sup>. في الفكر العربي وفي القرن الأول والثاني، على الخصوص، كان العصر عصر تفسير بامتياز، أباح التأويل في حدود خدمة النص، فتفاسير القرآن، والشروحات

التي كانت آنذاك، كان يسندها خيط واحد هو الإثبات - النفي،  
أي أن التفسير كان يدور على قطبين اثنين:

قطب إثبات الدعوة وقطب نفي الوثنية، كما كان الشأن -  
وبتعصب مبالغ فيه - في أوروبا المسيحية خلال القرن الخامس  
عشر، وبعض التفاسير التي كانت تهدف إلى جعل الثبات جوهرًا،  
فلما جاءت تفسيرات "جاليليو" و "كوبرنيك" لتعلن عن زيف  
تلك المقولة وإعطاء تفسير بديل للعالم، مغاير لما ألفه الآخرون من  
رجال الكنيسة، وكذلك الفكر التقليدي، كان التفسير صدمة،  
كما كان بداية لتحرير الحساسية الفكرية من أسر التفسيرات  
الدائرية الجامدة.

وقد تطور المفهوم مع ثورة العلوم الإنسانية التي فتحت مجالات  
عدة للخوض في عوالم الكائن والأشياء، فابتدأت أمور عديدة، كانت  
غامضة من قبل، تجد لها تفسيرات علمية (من الفيزياء أو البيولوجيا) في  
المجالات الاجتماعية والثقافية.

فعلى المستوى الأدبي كانت الأعمال النثرية القديمة تلجأ إلى  
تفسيرات فوق طبيعية لأحداث طبيعية<sup>(4)</sup>، بل يمكن الاستنتاج من قراءة  
أولى لأهم هذه الأعمال النثرية العربية، أن التفسيرات التي كانت  
تقدمها هي تفسيرات تفتح المجال أمام المخيلة، فتجيء فانتاستيكية  
عجائبية وفوق طبيعية: فالليالي والسير، وكتب التاريخ التي ألقت قبل  
ابن خلدون أو في فترات التقهقر من جهة، وكرامات المتصوفة،  
ويومييات الرحالة العرب وما زخرت به المخيلة العربية من جهة  
أخرى... كل هذا الزخم النثري كان التفسير فيه (غيبيا) خارقًا،  
وتلزمه كتابات عدة لاستجلاء العديد من الأسئلة التي يمكن أن يطرحها  
هذا الموضوع المبكر، لكن السؤال في هذا المجال هو سؤال يندمج في

إطار الإرث الذي ورثناه. ففي القرن التاسع عشر الميلادي، بدأت الكتابات تؤسس لبدايات جديدة في النثر العربي، لكنها كانت متأثرة بالشكل الغربي فانصبت كل تلك الأعمال الروائية، وحتى بداية الحرب الأولى، على تفسيرات واحدة تخدم البطولة/الفردية (شكل آخر للسير العربية)، كما تخدم المأزق بتفسيرات تعتمد، أحيانا، على ما هو فوق طبيعي أو ما هو طبيعي كالحلم والصدفة. لكنه تطور الوعي النقدي العربي وتشربه من علوم شتى، جعل التفسير فاقدا لسماته الفقهية القديمة، كما صار مشحونا، يفتح المعنى، ويزوده بأبعاد يختلط فيها الذاتي بالموضوعي ويتماس فيها التفسير بالتأويل، بينهما صرح متماسك من الرموز والاستعارات الحاملة لقدرها الخاص.

إن حضور التفسير في الرواية العربية هو حضور بدهي، يؤول في الأعمال الواقعية إلى تفسير ظواهر مألوفة عادية وسلوكيات عامة بينما يؤول التفسير في الرواية الفانتاستيكية إلى مواجهة ما هو فوق طبيعي فيضطر إلى التحصن بالتأويل والقرائن، وكل المقومات الأسلوبية.

اشتغال التفسير في المخيلة، هو اشتغال مشروع في المحكي الفانتاستيكي، يستمد جذوره من الإرث الملحمي والنثر القديم، دون احتفاظه بمشروعية الوظيفة التي كان يؤديها ويشغلها آنذاك، بل أصبح متعددًا وصار نمط التفسير هو الذي يقود إلى إقامة التعارض بين ما هو فانتاستيكي وبين ما هو غير فانتاستيكي<sup>(5)</sup>.

هذه الأنماط، وإن تعددت، فهي تلتقي في كونها، أولا، تفسير يفكك المعنى (فيما التأويل يستنطقه) إلى وحدات صغرى بعد ما كانت شبكة ذات نسيج واحد، وتكون هذه التعارضات والتفسيرات بين ما هو فانتاستيكي وبين المجالات القريبة منه، وعموما هناك مظهران اثنان:

- المظهر الأول: يتجلى في التفسير بأنواعه، السارد فيه من النوع العالم بكل شيء Omniscient أي الراوي الذي يفسر الأحداث مهما تعقدت مع إدراك طينتها وإيجاد تفسير فوري لها، وهو النوع الذي كان سائدا في النثر العجائبي القديم، بحيث إن السارد - بتعبير فلوير - هو إله علام بالمحجوب وبكل ما يخفى عن الشخصية التي تمارس التعجيب نفسه.

- المظهر الثاني: وهو النوع الذي يكون فيه السارد محدود المعرفة، يعاين ويصف، ثم يتكفل بنوع من التأويل فتأتى بعض أوصافه التي يصف فيها باطن الشخص، وبعض أسرارهم، من باب التأويل والحدس.

وتنتهي الرواية الفانتاستيكية للمظهر الأول، بتنوع تفسيراتها بتنوع تيماتها وعجائبيتها، ويجعل تودوروف من التفسير المحدد الأساس الذي يدرج الرواية في المحور الفانتاستيكي، وفي انتمائه إليه لا يشرع القول باندراج هذا المحكى ضمن الرواية الكلاسيكية التي كانت تعتمد السارد العالم بكل شيء، ولكن الأمر يختلف بشكل فلسفي، ذلك أن كلمة السارد العالم بكل شيء، والذي يعطى تفسيرات لما هو فوق طبيعي، تبقى بين قوسين، لأن الراوي في محكى من هذا النوع، يكون على حافة الشك وتكون مخيلته غير مسيحة (وهي ربما الجملة البديلة عن السارد العارف)، وغير مقننة، فاختراق مجالات غريبة عن المألوف، وإعطاء تفسيرات لها، هي اليقين والحقيقة، كما هو الشأن في سارد (فقهاء الظلام)، وإن اختلف ببهاء سردي خاص في (الريش) و(أرواح هندسية)، ولكن تفسيرات المحكى الفانتاستيكية مفتوحة تستمد عناصرها من المخيلة، كما تستمدتها في حالات أخرى من العلم المحض شأنها في ذلك شأن تفسيرها بعض الظواهر النفسية، وغير النفسية.

## 5 - 1. الفانتاستيك والبعد العمودي

تنتظم تيمات الفانتاستيك في بعد عمودي من خلال صور فوق طبيعية، هي أساسا انعكاس مرآوى لمتخيل يعكس وعيا جمعيًا، وإحساسا ذي إيماضات تضرب في ألياف ذات الكائن وفي موضوع الواقع. صور شبكية هي رؤى صادمة تنصيد الغريب والعجيب على محور عام للفوق طبيعي، وبعد جد مربوط بالمخيلة<sup>(6)</sup>، على مستوى عمودي، والذي يقصد به المستوى الخيالي فتتمظهر فيه الصور الفوق طبيعية وهو المستوى الذي دأبت السورالية - في المجال الفني - على الاشتغال عليه، كما اشتغلت عليه المجالات الفنية والأدبية الأخرى القريبة من الفانتاستيك وللتحديد أكثر فليس هناك مستوى خالص، إذ كلما كان القصد قائما على القول بأن البعد العمودي يحتوي على ما هو متخيل، فإن هذا المتخيل بدوره متعدد، لأن كل عمل أدبي في نهاية المطاف، مكون مما هو عقلي ولا عقلي، ومكتوب بخطه كائن بشري ينتمي إلى رحم وأرض، ومن هذا المستوى ينبثق محوران أساسيان تشغل عليهما المخيلة بشكل مطرد، خصوصا مخيلة المحكي الفانتاستيكي، وهما المحور الأفقي والمحور العمودي في إطار هذا البعد.

### 5 - 1 - 1. المحور الأفقي: وهو المحور الذي نادرا ما تشغل

عليه المخيلة، ويمكن أن تدرج ضمنه الروايات الواقعية، والسير الذاتية، وكل الأعمال الأدبية التي تخاطب القارئ، دون أن تشكك في ما هو مسرود من أحداث بخطاب مفتوح وواضح وبأحداث واقعية ذات مسحة جمالية، كاليوميات المعتمدة على التاريخ، وروايات الحرب، وبعض الروايات البوليسية التي تستقي مادتها من أرشيف وقائع حقيقية، مع تحويرات وتعديلات تجعلها جذيرة بتسميتها رواية، وليست محضرا

من محاضر الشرطة. وعمل الرواية الفانتاستيكية على هذا المحور، هو عمل يفتح به المحكى، إذ في (فقهاء الظلام)، وعبر خمسة فصول، كان حضور هذا المحور، بشكل أو بآخر، وسيلة يستريح عليها الفانتاستيك وينشق منها، وهي كلها رسائل تدرج في المحور الأفقي للإيهام بالواقعية من جهة، أو لما تلجأ إلى تفسير غموض معين من جهة ثانية، وهو اشتغال أساسي ونادر، فهو المحور الذي يعود إليه السارد، كأنما يستريح عليه من عناء ارتفاعاته عموديا، أو يعيد - إيهاما - ربط كل ما هو عمودي بما هو أفقي للتواصل مع القارئ، هذا الأخير الذي يقتصر - تماما - وظيفة السارد، على سبيل نوع من التواطؤ بين الكتابة والقراءة، حتى يتمكن بنفس متجدد مواصلة القراءة خصوصا لما تكون الأحداث ذات نفس فانتاستيكي. وظيفة المحور الأفقي في الفانتاستيكي، هي إذن وظيفة مزدوجة:

وظيفة الربط بين ما هو واقعي، وما هو فوق طبيعي، ثم وظيفة تأجيلية تستهدف، تأجيل حدث فوق طبيعي، تشويقا لفترة، وهذا الغرض يتم عبر التضمين والتناوب، ويشكل الفصل الثاني، في (فقهاء الظلام)، نموذجا لهذا التمثيل بحيث يتقاطع المحوران العمودي والأفقي من خلال تناوب حكايتين: حكاية تكون بيكاس وهو حيوان منوي، وحكاية عنف دموي بين شخوص طبيعيين، حكاية في الباطن عمودية، وأخرى أفقية في الظاهر.

5 - 1 - 2. المحور العمودي: يتم استثمار هذا المحور من طرف المحكى الفانتاستيكي، ورواية الخيال العلمي، وكل ما يتعلق بالأسطورة والرمز، وبإطراد يعمل الفانتاستيكي الذي يبدأ في التكون كجنين يداعب عالما مألوفاً، لكن سرعان ما يصبح هذا الجنين الفانتاستيكي هو الأبوة العجائية لما كان مألوفاً.



فالنفس الفانتاستيكي يبدأ خافتاً، يتسرب إلى كل ما هو واقعي، شيئاً فشيئاً، حتى يصبح هذا النفس اللامنقطع نواة تحرك ما هو واقعي لخدمتها، وعلى هذا المحور العمودي يفكك الفانتاستيك هذه النواة العمودية إلى أبعاد تذيب النظرة الأحادية التي سادت في الدراسات الكلاسيكية، وجاءت العلوم الإستمولوجية لتقرض هذه الرؤية، وتدعو إلى نظرة متعددة تأخذ وضعيتها الرؤيوية من زوايا متعددة قصد استكمال رؤية اشتمالية، نسبياً، وعلى اعتبار أن "المخيلة تأخذ في حسابها البعد العمودي المتجذر عميقاً في النفسي الإنسانية"<sup>(7)</sup>، لأنها تلامس أعماقاً لم تلامسها النظرة العادية التي لا ترى غير العادي والمألوف، وتجهل الجانب غير العادي في النفس الإنسانية.

كما يتمظهر التفسير، في هذا المحور، نواة لتنظيم المحكي الفانتاستيكي، والذي يفرض تقدماً<sup>(8)</sup> خاصاً للنفس الفانتاستيكي اللامنقطع، والمتصاعد بشكل يتفاوت من عمل إلى آخر في العصر الواحد وبين العصور ذاتها، فالنفس العجائبي في الملاحم القديمة، والسير الشعبية ليس هو النفس الذي يشكل نواة الرواية الفانتاستيكية الحديثة، حيث المؤلف هو الذي يتبنى سبك أنسجة هذا النفس، كما يتبنى اختيار إيجاد المفاتيح/التفسيرات لكل نسيج معقد، إذ إن المحكي الفانتاستيكي هو محكي الغموض العقلي الذي يذوب بفضل التفسير<sup>(9)</sup>، مع احتفاظ المخيلة ببيئاتها داخل النص، على اعتبار أنها في اشتغالها على المحور العمودي تشتغل، تقاطعاً، مع ثلاثة أبعاد أخرى تلتحم في ما بينها، وتشكل قطعة واحدة، محوراً للمخيلة المتعددة، الدينامية، التي لا ترسو على بعد واحد، ولكنها تتمظهر في أبعاد ثلاثة: البعد العمقي، البعد المائل، ثم البعد الرابع.

## 5 - 1 - 2 - 1. البعد العمقي: وهو البعد الذي يوظف فيه

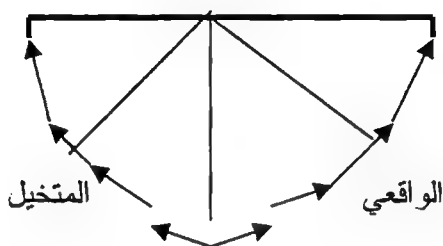
الفانتاستيك تيمات من الموروث القديم الديني، والسحري، والفولكلوري، حيث تسافر الذاكرة عميقا، لاستجلاء كل ذلك الإرث القدري، الذي تتشابك فيه سلالات فكرية متراكبة، متجذرة في أعماق النفس الإنسانية؛ وهو بعد عجائبي اشغلت عليه المحكيات القديمة، كما تشغل عليه بعض المحكيات الفانتاستيكية الحديثة من خلال عملها على ما هو غريب في عصور خلّت، وما زالت تحتفظ بغرابتها، والتي تندخل مع غرابة الواقع، وذلك بقصد تفكيك الحاضر، من خلال الماضي والتعبير عن الكثير من المعاناة التي يتجرع الكائن، اليوم، مرارها، ليست عجائبية، بقدر ما هي ذات أبوة مارست سلطتها على ما كان وعلى ما يكون.

## 5 - 1 - 2 - 2. البعد المائل: وهو بعد يزاوج بين ما عمودي

وأفقي بشكل مواز، يكون المتخيل فيه، موضع شك، يمزج في عدل محسوب، بين ما هو واقعي، وما هو غير واقعي، ففي (رامة والتنين) يعالج "الخراط" وبشكل عميق قضايا تلامس ما هو أسطوري - حلمي - وما هو واقعي يومي - يجمع بين الثابت والمتحول: بعد يميل نحو صهر الثنائية في الواحد المتعدد، والمتناقض، مثل نواس يغترف من النار والماء في آن.

إن البعد المائل هو المشهد واللحظة، في خط التماس بين الظل والضوء، وقد لامسته (فقهاء الظلام) عبر صهر العديد من الشائيات: ثلج/ظلام، موت/ولادة، واقعي/متخيل، وإعطائها طابعا أزليا شديد الإيحاء، كما يعمد هذا الإتكاء على الحلم والاستيهامات في لحظة معينة، ثم تعود إلى تفسير كل غموض بما هو واقعي، وتحويل هذا الأخير إلى ما هو فانتاستيكي، مع استخراج أنفاسه والتصعيد فيها، ففي هذا

السبع تتم لعبة النواس والإحالة بين نقطتي الأدنى والأقصى عن طريق استنهاض أبعاد المخيلة، والتي تبرز معاني الأشياء في قطبها الغريب"، فتتمظهر الدلالة مثل شيء يخبئ كنزا"<sup>(10)</sup>، إذ أن المعنى الذي يؤسسه الخطاب الفانتاستيكي، هو معنى يبدو منفصلا عن الإطار المرجعي الحقيقي، وفي نفس الآن "يبحث عن تحديده داخل إطار مرجعي"<sup>(11)</sup> معين.



النواس في حركيته

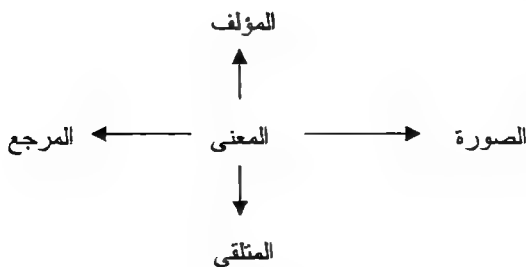
5 - 1 - 2 - 3. السبع الرابع: وهو المجال الذي يشغل فيه الفانتاستيك والخيال العلمي بحرية كاملة فهو لا يقتصر على الزمان والمكان فقط، من خلال وصف أمكنة لا توجد إلا في ذاكرة عمودية، وإنما يطال الزمان بدخوله في بعد رابع لا يرى ويضبط مثلما هو زمن بيكاس في (فقهاء الظلام) وزمن "أ.دهر" والأربعة أيام الضائعة في (أرواح هندسية)، وكذا زمن "مم آزاد" الحلبي في رواية (الريش).

هذا السبع الرابع بعد فانتاستيكي بامتياز، يندرج تحت المحور العمودي ويحقق معه صورا فانتاستيكية صادمة، بدرجة عالية من الإدهاش والجمال الأدبي، باشتغال هذه الصورة اشتغالا إنتاجيا، بحيث إنها تنتج شيئا لا يطابق الواقع المعطى<sup>(12)</sup> وهو أمر لا يجزم بالإطلاقية، إذ إن الصورة تتخلق في المخيلة انطلاقا من جنين واقعي، فالصورة المتخيلة، بتعبير جيوردانو برونو، تمتلك حقيقتها الخالصة، أي

ان للمتخيل جذورا حقيقية. و في بحثه حول عمل الخيلة، وصف جليبر رايل الظروف التكوينية للصورة انطلاقا من تساؤله حول: كيف للشخص أن يتخيل رؤية بعض الأشياء من دون تحققه من أنه يراها<sup>(13)</sup>، فالصورة عنده مدركة مثل لحظة حية<sup>(14)</sup>، تستند في عناصر منها على المعطى، وغير المعطى - الغائب، فكل صورة يحددها الفكر، تعوم في محيطها، لا يمكن رؤيتها مستقلة عن علاقاتها القريبة أو البعيدة<sup>(15)</sup>.

إن الصورة في الرواية الفانتاستيكية تشكل من هذه العناصر وتتركب من إدراك حقيقي وآخر متخيل، مطعمة بتوهم يقترب منه "الكندي" في رسائله الفلسفية، وهو يعرف "التوهم هو الفانطازية وهو قوة نفسانية، ومدركة للصور الحسية مع غيبية طينتها، ويقال الفانطازية هي التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبية طينتها"<sup>(16)</sup>.

هناك، إذن، قطبا الإدراك والتمثيل. فقطب الإدراك يشير إلى الوجود القبلي للشيء المعطى، بينما التمثيل يرجع دائما على عنصر معطى - غائب، وفي الفصل الثاني من رواية (فقهاء الظلام) يدرك السارد حياة الحيوان المنوي، ثم يمثل لهذا الإدراك فالصورة لها علاقة بالمرجع، وهي ذات معنى تتجه انطلاقا من مجموع السمات المرجعية للصورة، التي "تنخرط مع المتلقى لتكون الشيء فهي ليست مادة في الوعي، ولكنها طريقة معينة يفتح بها الوعي على الشيء ويتم تجسيده في العمق"<sup>(17)</sup>.



تأطر الصورة في الخطاب الفانتاستيكي، ضمن غرابتها وعجائبيتها، فتضطر إلى استحضار التفسير، والذي ليس عملا معزولا أو محدودا، ولكنه يتم في حلبة صراع تتفاعل فيه مجموعة من الخيارات التأويلية، إما بشكل مباشر، أو تتصارع بطريقة مراوغة ضمنية<sup>(18)</sup>.

على أن أحداث (فقهاء الظلام) تنبجس من ذاكرة فوق طبيعية - شديدة الالتصاق بما هو طبيعي - تؤسس تيمات فوق طبيعية، ومتخيلا عموديا تنتظم فيه هذه الصور المتعلقة بإنتاج شيء غير مطبوع<sup>(19)</sup> وغير مألوف، لكن التفسير بشقيه العقلي، والفوق طبيعي يؤسس لعبتين من الفهم: عتبة للمعنى وأخرى للدلالة، هذه الأخيرة التي تجسد لحظة القبض على المعنى، والذي يتولد القلق والخوف والتردد، فلا ينجلي إلا بتفسير يقع على المحور الأفقي، تفسير طبيعي، أو على بعد عمقي يفرز تفسيراً غيبياً يحيل على خوارق وأحداث فوق طبيعية، حيث استحضار واقع روحي، وإدخال عناصر النص في بعد عمودي<sup>(20)</sup> قصد تحقيق التوازن، ومن ثم كانت أهمية التفسير في المحكى الفانتاستيكي كشيء أساسي ذي أبعاد غائرة في تحديده بشكل دقيق ومنهجي.

## 5 - 2. التفسير العقلي الفوق طبيعي

أرسى تودوروف قواعد تصوره للفانتاستيك، على قطبي التفسير العقلي، والتفسير الفوق طبيعي من خلال تعريفه للمفهوم، وبناء على كون الرواية الفانتاستيكية هي محكى، حيث التردد بين تفسير عقلي آخر فوق طبيعي، مما حدا به إلى اعتبار أن مسألة التفسير في المحكى الفانتاستيكي ذات أهمية، في شبكة مكونات الخطاب الفانتاستيكي، انطلاقاً من أن التفسير هو جواب عن غموض أو ظاهرة فوق طبيعية تخلق أثناء قراءة حيرة وترددا، فكل المحكيات الفانتاستيكية

تتكون من مجموعة أفعال غامضة تؤول إلى تفسير<sup>(21)</sup>، كما يمكن ألا تؤول إليه، فتظل غامضة تخفى أسرارها وعالمها الداخلي الخاص بها. والتفسير، في عمومته، أنواع كما أنه كمفردة يبقى متسعا في الاصطلاح لا ينحصر في معنى محدد، لذا فمقاربتنا للتفسير ستكون هي إفراغه من دلالاته المطلقة واعتباره رؤية فلسفية واجتماعية للأشياء، ترصد الأسئلة المصيرية للنظر فيها بطريقة من الطرق. هذه الرؤية في ذاتها لا تحمل جوابا كما هو ظاهر على مستوى السطح، بقدر ما تصوغ الأسئلة من أجل جواب واحد.

فالتفسير، كما عملت الدراسات النقدية على تجلية ذلك، يبرز في مستويين اثنين: مستوى التفسير العقلي Explication rationnelle وهو تفسير الظاهرة الفانتاستيكية بتفسير عقلي مقبول يستسيغه المتلقي شأن التفسيرات التي تقدمها الرواية البوليسية، بصفته حلا يترامن ونهاية الرواية وتأخذ بهذا المستوى الرواية الفانتاستيكية أيضا في حالات معينة. أما المستوى الثاني فهو مستوى التفسير الفوق طبيعي، الذي يكون بدوره تفسيراً فانتاستيكياً، كأن تفسر حدثاً فوق طبيعياً بأن مرده ظاهرة فوق طبيعية بعيدة عما هو مألوف، ولكل تفسير دلالات، باعتباره رؤية تتوخى الوصول إلى تحقيق هدف أو تدمير رؤية أخرى أو إضاءة وتطوير لمعنى قائم.

في رواية (فقهاء الظلام) يشغل التفسير جانبا مهما وعميقا، سواء على مستوى الحدث العام للمحكي، أو أحداث المحكيات الصغرى، التي تتضافر من أجل تكوين النص الروائي عامة.

**التفسير الذاتي والتفسير الموضوعي:** ضمن التفسيرين الرئيسيين، الطبيعي والفوق طبيعي، هناك تفسيرات أخرى تندرج تحت هذين المحورين، منها الذاتي والموضوعي، وهي مقاييس عبرها

ينجز التفسير حلا ما، تفضي إليه الرواية الفانتاستيكية، كما أن هناك التفسير الضمني والمضمّر، والتفسير المزدوج، وكلها تفسيرات تروم تخطي الغموض، وإدراك الرؤية في وضوحها وتحليلها الأعمق قصد تحقيق المعنى وإيصاله إلى القارئ واضحاً. فالتفسير الموضوعي يستدعي مرجعية منطقية أدبية طبيعية، أو لسانية معروفة ليست بالضرورة مقبولة من طرف القارئ<sup>(22)</sup>. هذا الاستدعاء الذي يتأسس على مرجعية منطقية ليست فيها ثغرات يمكن النفاذ منها، لا تكون لها، دائماً، آذان صاغية من طرف القارئ، وليس ما هو موضوعي هو الذي يصب في منطقة الحقيقة، فكثيراً ما يلجأ الكاتب إلى تفسير فوق طبيعي، ولكنه موضوعي يحقق موضوعيته من خلال اللغة التي يصوغ بها الموضوع في ثقة مأكرة.

أما التفسير الذاتي فإنه لا يستدعي أي نسق من المعرفة الداخلية بقدر ما يستدعي نسقا من المعرفة اللسانية<sup>(23)</sup>، وهو ما نلمسه في كل مقياس ذاتي بحيث نجد أن هناك تفسيراً عقلياً. وتوضع هذه التفسيرات دون شك، على محورين صاغهما جاك فيني J.Finné بدقة، فهناك محور التوتر، ومحور الانبساط.

**محور التوتر:** وهو المحور الذي بداخله تعتمل الأحداث بشكل يجعلها تبلغ درجة من التوتر والتعقيد، يجمع الغرابة والتعجيب، وهو يهدف، بشكل مواز، إلى خلق تردد وحيرة في نفس القارئ، كما يخلق نفس الشعور المرتبك لدى الشخصوص التي تعيش لحظات ملتبهة بالغموض والحيرة، فالأب "الملاييناف" دهش وحائر، رغم ثقته ورسائته، من ولادة عجيبة ساهمت في توتر الجهة الشمالية، التي تجري فيها الأحداث، وتندرج تحت هذا المحور جل الروايات التي تعتمد عقدة روائية تلتزم إفراز مجموعة أحداث غامضة غير مفسرة، أو غير واضحة،

وتحت هذا المحور، يشتغل المحكى الفانتاستيكي، كما تشتغل المحكيات البوليسية، وروايات الخيال العلمي.

**المحور المبسط:** هو المحور الثاني الذي تنبسط عليه تفسيرات الأحداث الغامضة لمحور التوتر والانبساط بدرجات مختلفة، فليس بالضرورة أن يأتي الانبساط، لزما، في مرتبة ثانية بعد التوتر، فقد يأتي هو الأول ثم يليه التوتر الذي يعيد اشتباك الأحداث وتوليد الغموض منها، كما قد يتضمن الانبساط بداخله نواة متوترة تعمل على التنويع والتشويق.

ويدعو التفسير إلى التنوع في تموضعه، بحيث تفتح الرواية بتفسير - أو تبرير في بعض الأحيان - لغموض معين، ستصل الرواية إليه في سياق أحداثها، كما يأتي في النهاية، بغض النظر عن نوع التفسير ودرجة فاعليته في تحديد الأشياء.

إن ثنائية التوتر والانبساط هي ثنائية متكامل في ما بينها، حاضرة في المحكى الفانتاستيكي كوعاء يستوعب الحدث ويقدم له التأويل والتفسير، وكلاهما يكمل الآخر ويعزز وجوده.

يتعين بعد هذا، النظر إلى التفسير، من المحورين الأساسيين قصد تمحيص أكثر دقة، كمكونين فاعلين ضمن مكونات الخطاب الفانتاستيكي، واستدراج وضع الرواية العربية ضمن هذين المحورين، في محاولة تفكيكية لاستنباط كيفية اشتغال هذه المكونات وتموضعها الحركي.

5 - 2 - 1. التفسير العقلي: ليست الرواية سوى لوحة يمتزج فيها الواقعي بالمتخيل، والذي تكون درجة حضوره عالية ومهيمنة في المحكى الفانتاستيكي، ويمثل فيه البؤرة والنول الذي تنتسج عليه كافة الأحداث، فتوضع المخيلة في مواجهة سافرة مع خطاب آخر، واقعي ينشد المطلق، في حين ينسج محكي المخيلة، نسبية المطلق، والقدرة على



الإدهاش والتغلغل في ثنايا الواقع في لحظاته الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل.

كما أن ما تنسجه المخيلة هو إفراز موسوم بسمات فيها شيء من الغموض والفوق طبيعي، الذي هو في تماس مع الغيبي الذي لا وجود له إلا في مخيلة الكاتب، الأمر الذي يتطلب تفسيراً يختلف من محكي إلى آخر، داخل الجنس الأدبي الواحد، وهنا يأتي الاختلاف بين الفانتاستيك والرواية البوليسية، التي ينتهي قطبها المتوتر إلى تفسير عقلي<sup>(24)</sup>، فكاتب الرواية البوليسية ييسر ألبازه داخل جسد الرواية، والتي تبرز بشكل مفاجئ ومقصود فينتصب التعارض في طريقة التفسير، كما أن جنوح الرواية البوليسية نحو التفسير العقلي لا يمنع، كليا، عن المحكي الفانتاستيكي، التفسير الطبيعي، رغم استعماله لما هو فوق طبيعي، فليست هناك قيمة مطلقة للتفسير العقلي، ذات بعد واحد، بل هي مرنة تتنح نحو ما هو ذاتي وموضوعي مرة، ونحو ما هو إرادي ولا إرادي مرة أخرى.

ويطرح التفسير العقلي في المحكي الفانتاستيكي إشكالا في اعتماده على الفوق طبيعي والذي يبرز في شكل أحداث معروضة من طرف شخصية وفيه<sup>(25)</sup> تغترف من الغيب، ومما هو متخيل ولما يفسر طبيعيا، وهذا الأخير، المفسر عقليا، كما يقول جاك فيني<sup>(26)</sup> له سمعة تشويشية لأن المحكي الفانتاستيكي هو تشكيل فوق طبيعي، مكون من محكيات صغرى وأحداث تتعاقب، يتصافر لأجلها الطبيعي، والفوق طبيعي من أجل خدمة التيمة الكبرى الفوق طبيعية، والتي تعاني من خطرين اثنين: خطر غياب أثر الانسجام الداخلي الذي بدونه يصبح الما فوق طبيعي ضربا من الحيل اللغوية.

وخطر احتمالية الحل، وهذا أمر مرتبط بالتفسير العقلي، والذي يضع الحل في خانة الاحتمال.

وتموضع التفسير العقلي في المحكى الفانتاستيكي، هو تموضع ترفل بداخله المسوغات، التي تسعى إلى إلغاء كل تردد ورعب، كما يأتي هذا المسعى لوصل الفوق طبيعي والقارئ بالواقع والمألوف.

**أنماط التفسيرات العقلية:** إن طبيعة الحدث داخل الرواية الفانتاستيكية هي التي تفرض التفسير، إذ إن التيمات، ومدى تحقق الشروط فيها، هو ما يعطي للنهاية اتجاهها نحو القطب العقلي والفوق طبيعي.

وبخصوص التفسير العقلي، هناك مجموعة أنماط تستعملها الرواية الفانتاستيكية وتتجلى في:

**التفسير بالحلم:** حيث يشكل الحلم نوعاً منتشراً داخل المحكى الفانتاستيكي، إذ يتم استثماره بشكل واسع. وتفسير حدث فوق طبيعي بالحلم، هو تفسير عقلي لأنه يستند باللاوعي، الذي يحتوي على فجوات مظلمة، وخارقة أحياناً. لهذا كان الاهتمام بالحلم اهتماماً واعياً ويشكل أهمية كبرى في حياة الكائن البشري، وقد كانت الأحلام عند فرويد إفرازاً للمكبوتات المختزنة التي تساعد كثيراً على فهم هذا الكائن، كما أن مساهمة الفقهاء والعلماء العرب، في تفسير الحلم، لم تكن مساهمة بريئة، بقدر ما كانت تنطوي على رغبة في التحديد، كذلك فعل فرويد، وكل المهتمين بهذا المجال، حيث أعادوا جذور الحلم لأرض الواقع، فلم تلجأ (فقهاء الظلام) إلى هذا النوع من التفسير فيما التجأت إليه محكميات فانتاستيكية أخرى (الريش، طرف من خبر الآخرة) تقوى به الحبكة باختلاف أفعال وأحداث جديدة تساهم في إيجاد مآزق أخرى تعطى للسرد نفساً آخر.

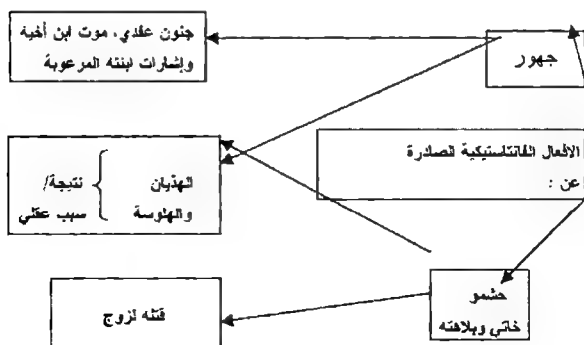
**التفسير بالهذيان والهلوسة:** حيث تطفو أحداث فوق طبيعية نتيجة أفعال شخوص مصابة بالهذيان والهلوسة<sup>(27)</sup>، فتعطى للحدث صبغة أخرى،

وقد يكون لها ارتباط بالجنون، كما قد يكون هذا الهذيان حالة عرضية تتاب شخوص الرواية، فيتمادى في الهلوسة وتخلط الواقعي بالمتخيل.

كما يربط الهذيان بالهلوسة، على مستوى اللغة والأفعال، إذ استثمر سليم بركات في (فقهاء الظلام) هذا التفسير لأفعال "جهور" (خال برينا أم بيكاس) والذي أصيب بميستيريا عنيفة بات خلالها يكسر كل شيء في طريقه: "كان هذا السؤال الساذج سببا في انفجار "جهور" الذي كان يدهم الخيمة في لحظة حنقه، لا يهم ذلك إلا أنه بعدما تشبتت ابنته بثوبه دون أن يهديء نشيجها كلماته التي تفوه بها، وقد رفعها عن الأرض قليلا بذراعيه هامسا في حنو: "تعالى لنرى، تعالى سأجعل الجن تقبل يدك" وخرج بها إلى الزقاق" (ص 145).

كانت هذه بداية جهور كي يمتد في هلوسته، فيتعاقد وحشمو على سد الزقاق، وهي ردود أفعال غريبة، تجد لها تفسيراً عقليا في ما أصاب جهور نتيجة جنون أخيه عفدي وموت ابن أخته مجيدو، والنكبات الأخرى التي حلت بهم.

أما حشمو - زوج خالي، أخت الملاييناف - فقد خرج من السجن لافتراض بلاهته، وظل مغرما بنصب فخاخ هلوسته للآخرين، وسد زقاق الحي الغربي.



إن اعتبار البلاهة والمستيريا كسبيين منطقين لجنون صاحبها  
بهذيان يفضي إلى أحداث غريبة يفتح مجال رؤية هذا الهذيان من جانبين  
اثنين:

أ. هذيان إرادي: ويبيء نتيجة تناول كل ما يمكن أن يجعل هذا  
الكائن في حالة غير طبيعية (عرس بغل)، وهذا الجانب يكون  
مفقودا في المحكى الفانتاستيكي، وحاضر بشكل أو بآخر في  
الروايات البوليسية، وروايات الخيال العلمي، خصوصا من خلال  
المنحرفين جنسيا، أو المنجذبين إلى القتل، إذ يكون بداخلهم، في  
لحظات وضمن ملابس معينة، عطش لفعل غير مألوف تغلفه  
أحداث غريبة تحدد تفسيرها العقلي في حالة الشخص غير  
الطبيعية.

ب. هذيان إرادي: وهو مثل الذي تملك جمهور وحشمو، فأصبح هذا  
السلوك، ضمن سلوكهما اليومي الدائم، وليس عارضا، تصدر  
عنهما أفعال وأقوال غريبة مترابطة، تساؤلات تغتصب سكونية  
الأشياء وتمنحها طهارة جديدة.

وقد أعطى استغلال الهذيان والهلوسة في رواية (فقهاء الظلام)  
للفانتاستيك بعدا إيحائيا جديدا، باعتبار الهذيان مكونا داخليا وعضويا  
للفانتاستيك، شأنه في ذلك شأن مكونات أخرى، بواسطتها يتم  
التفسير العقلي الذي يتعد عما هو فوق طبيعي.

التفسير بالجنون: يشكل التفسير العقلي، بالجنون، أحد أهم  
التفسيرات الموجودة في الأعمال الأدبية الفانتاستيكية. والجنون  
المقصود، كما نصادفه في تلك الأعمال، يسمو عن المعنى القديم  
المتداول، ويقترب من التحليل الذي لامسته، الدراسات الحديثة،  
وجعلته ظاهرة فلسفية أكثر منها ظاهرة نفسية.

وهناك معالجتان ممكنتان تنهجهما الرواية الفانتاستيكية:

- **الرؤية من الداخل:** حيث يكون الإدراك موجهًا من طرف سارد مختل بدوره، يصور حقيقته الداخلية من خلال بسطه لمجموعة من الحوادث والأفعال، وردود الأفعال الغريبة، شأن "عواد" بطل رواية (دوائر عدم الإمكان).

- **الرؤية من الخارج:** وتتعلق بوصف حالة مختل، والتعجب الذي يصدر عنه لا إراديا، وهذه المعالجة هي التي تم اعتمادها في (فقهاء الظلام) عن طريق التركيز على شخوص مصابة بجنون، قضى المجتمع أن يعزلها، لكن فاعليتها في الحكى الفانتاستيكي تقتضي إبرازها، ووضعها في الواجهة، لأنها شهادة وظيفية، بما وعبرها يتم استدراج الخارق لإتمام نسيج الفانتاستيكي.

يتجلى هذا في بعض شخصيات رواية فقهاء الظلام كما يلي:

● **سنيم:** لكي يتم تفسير قبول سنيم الزواج من بيكاس، الذي ولد في يومه ذاك، فقط، كان لابد من أن تجيء "سنيم" بلهاء مختلة عقليا، وقد تجلّى ذلك في شهادة الراوي، والتضمينات التي أوردتها لاثبات جنونها المتجلى في عدم ضبطها لأفعالها السلوكية، وعدم إدراكها للعواقب، وكذلك سذاجتها المفرطة تجاه الأشياء البديهية.

جاء هذا التفسير عقليا حتى يتم تسويغ أمر تزويج "بيكاس" دون اعتراض من التي تقبل به، وبالغربة التي ولدت معه في يومه ذاك.

● **ابن زارى:** كان الجنون هو التفسير العقلي الوحيد لكل أفعال "ابن زارى"، جد رينا، وهو معزول داخل خيمته، معزله الأزل، حيث سينطلق هذيانه لعشر سنوات، مع أفعاله العجيبة التي كان يجارى بها الآخرين.

إن تفسير هذا الامتداد الفانتاستيكي، الذي اكتسح ذاكرة الشمال كما اكتسح ذاكرة الآخرين، جاء تفسيره بالجنون تفسيراً يشفع لكل شيء، ويجعله عقلياً<sup>(28)</sup> قابلاً للتصديق، فالجنون يولد رغبة ابن زارى في الانزواء والهذيان والشك، ويجنح الراوي لوضع القارئ في ذلك الجو العجائبي، كما عمد "عواد" أثناء سرده الدقيق لحكاية موت زوجه وحكاية حلب النجوم.

● **عفدي:** "جننت فما ذنبنا" يقول جمهور لأخيه عفدي، الذي انزوى بدوره داخل خيمته، "مقامه المستور" كأبي راهب اختار الأبدية في الوحشة والغربة، يحدث نفسه بكلام غريب لا يفهمه أحد، كما يحدث آخرين لا مرئيين داخل خيمته... لم يتوصل أحد إلى معرفة من هم.

وإذا كان الأمر، إلى هذا الحد، يوحي بأن كل تصرفات عفدي تدخل في ما هو فانتاستيكي، تبقى مفسرة عقلياً، لاعتبار جنونه، فإن إشكالا آخر يطرح، ويتقاطع مع التفسيرات السابقة، وهو أن أحاديث عفدي داخل مقامه، هي من وحي جنونه، لكن بروز أوراق من الدفتر الأزرق، من شقوق خيمته، وكذا أحاديثه المتصلة بأحاديث "بيكاس" والمتعلقة باقتسام المسافة، كلها أمور تبقى بدون تفسير، رغم محاولة "برينا" وزوجها، تفسير ذلك تفسيراً فوق طبعياً، باعتبار أن من يحدثهم "عفدي" داخل خيمته هم أرواح غير بشرية، "سكنته" كالحمي.

وهكذا شكل جنون سنيم، ابن زارى، وعفدي، محورا مهما نسجت حوله الرواية مجموعة أحداث فانتاستيكية ساهمت في تقوية الحدث الرئيسي، والذي لم يجد تفسيراً عقلياً، معينا، في نهاية الرواية فهو مكون من مجموعة تفسيرات عقلية، وأخرى فوق طبيعية تتفاعل في ما بينها داخل الرواية عامة.

كما تندمج الرواية في المحكى "المفسر عقليا" عبر نسيجها، المتكون من محكيات متعددة تبدأ أولا بالإيحاء ثم القرينة والتفسير، فالرواية تفتح على حركة ذبح أربعة خرفان وزغرودة ثم قرينة فاضحة من فم الملاييناف: "كل الناس ينجبون ابنا ولست الأول" (ص8). وأيضا لما يحدث "كرزو" أباه، وبقي ذاهلا لدقيقتين، ولن يفسر هذا الأمر إلا برؤيته للنمو المتسارع لبيكاس الوليد. كما يجيء القتل بتفسير عقلي، فمجيدو يقتل بافي جواني لكلامه المشين في عرض عائلة عفدي، ويقتل "بهرم" الفقيه "سمو" لأنه كان يأخذ من "سنيم" ظاهرها الأنثوي، كما ينهى حياة "سطامو" بتلك البسالة، لأنه غدر بعفدي، صاحب نعمته، أما "مجيدو" فقد مات غرقا، كما ماتت "خاتي" بفخ من فخاخ الثعالب.

لكن التفسير العقلي للعديد من الأحداث الصغيرة، والمكونة رغم منطقيتها، يبقى مغلفا، وبشكل كثيف بما هو فوق طبيعي، وهو ما يفضي إلى أن إيراد التفسيرات العقلية، كان رهينا بإيراد أحداث واقعية، تشكل مدخلا للفانتاستيك، فكل ما هو مفسر عقليا بداخله نواة فوق طبيعية تحركه، وتعمل بداخله. والقارئ هنا يساير الأحداث وهو على حافة الشك يرتاب من تفسير عقلي يمتسخ إلى تفسير فوق طبيعي، خصوصا عندما يتهم الشبح، بيكاس الابن بأنه كان وراء موت مجيدو وقتل خاتي.

إن المسألة هنا تعمق الحيرة، وتجعل الاعتقاد في ما هو واقعي اعتقادا محتملا يميل نحو ما هو فانتاستيكي أكثر من أي شيء آخر، وكون التفسير العقلي موجود في (فقهاء الظلام) فذاك مجرد تمويه، قصد الدفع بالحدث الفانتاستيكي بعيدا من خلال امتطائه لتلك الأحداث وتفعيل الفوق طبيعي الذي يبرز تحت أشكال معروضة من طرف

شخصية وفيه، على حد تعبير فيني<sup>(29)</sup>، ومضمرة أيضاً، تعتقد في كل شيء وتصف بدقة المحترى الجدير بالثقة، الخبير بكل تفاصيله، وإعطاء التفسيرات العقلية عن طريق الاختلالات العقلية التي تشفع لبعض الأحداث الغريبة دون أخرى تدخل في ما هو خارق.

## 5 - 2 - 2. التفسير الفوق طبيعي: يتميز حضور التفسير

الفوق طبيعي بفرادة محددة ومكتفة في محكى الفانتاستيك، فهذا النوع من التفسير هو الذي يميز الفانتاستيك عن المجالات القريبة منه - بالتحديد، الخيال العلمي والرواية البوليسية - والمؤلف هنا يسعى بكل قواه إلى جعل قارئه يتقبل تفسيره، ولو في زمن الحكى وإقناعه بالمسوخ والتحويلات التي يقدمها<sup>(30)</sup>، وهذا الإقناع بالتفسيرات الفوق طبيعية يدفع الكاتب كي يحارب المتلقي في ميدانه الخاص دون أن يجعله يخمن باكراً في التفسير، كما يكون هذا الفرض بلاغياً وسردياً، بحيث يشكل هذا التفسير نواة صلبة في عمق (فقهاء الظلام) انبجس مع البداية، واستمر حتى نهاية الرواية، التي تشتغل في كليتها على المحور المتوتر، بتسليمها القارئ تفسيرات فانتاستيكية لأحداث فوق طبيعية، مادامت الشخصيات الروائية، بدورها، عاجزة عن فهم عقلي للمسألة. الملايين، في جو من الضجر والحيرة، ينفجر أمام بيكاس العجيب: "بأي مثل يسترشد لجعل الفهم محتملاً، وبأي ظاهرة يستنجد أمام هذه الطفرة التي لا يشبهها إلا ما يعرفه عن نبي تكلم في المهدي بكلام كبير (ص 15). فغياب تفسير عقلي يدعو الأب إلى استحضار احتمالات عن طريق المقارنة للتخفيف من وقع هذا اللامألوف، وإن هذا الحدث الغريب هو شبه بقصة نبي تكلم في مهده، وقد سوغت له نبوته ذلك في إطار المعجزات، اللصيقة بالأنبياء كشهادة لإثبات الحقيقة، شأنها شأن حوار الأولياء وكراماتهم لإثبات الولاية. كما أن غياب



التفسير العقلي، واستحضار الشبيه المحتمل، يساعد على ذلك، فييكاس ليس بنبي، ولكنه دهشة سقطت من رحم برينا، والملاييناف لما لا يجد تفسيراً عقلياً للمسألة يعتذر معتبراً الأمر كله قدراً أو هبة قدرية يمتحنه الله بها.

"لن تفهما ما سأقوله، لأنني لم أفهمه بعد ولكنني أرجو أن تستسلما له (ص 22). فييكاس، بدوره يحتاج إلى تفسير لكل ذلك وهو يخاطب والده: "سيكون قاسيا عليك شرح ذلك لهؤلاء الواقفين خلف البوابة، والمتظرين جواباً قاطعاً، إنما محنة، فتهياً لذلك فقط وانس حيرتك (ص 16). لكن خاتي بذاكرتها سريعة التثبت بما هو غيبي وتستطيع أن تجد تفسيراً فوق طبعياً لولادة بيكاس على ذلك الشكل الغريب، فتصرخ أنها أحست ليلة ولادته بانقباض تزامن مع استعصاء خروج البيضة من دجاجة إحدى البيوت المجاورة، رأت طرف البيضة ظاهراً في مؤخرة الدجاجة، الأمر واضح، لقد أصابها عسر في الطرح (...). أتعرف ماذا جرى؟ لقد وجدت المرأة الدجاجة متجلدة بعدئذ، فوق السور، ماتت ولم يخرج من البيضة إلا قسم يسير (ص 34 - 35). بالإضافة إلى تفسيرات فوق طبيعية أخرى خاصة ببيكاس، الذي يتحول إلى سرب أسود من العصافير وصورة ابن آوى المستنسخة على المخدة، والحول الذي طالها، وظلال الرؤوس الكلبية بالحلي الغربي، والغلاصم التي يتحسسها الملا أحمد، فقيه المسجد، وكل من يستمع إلى خطبته الفانتاستيكية (ص 169 - 170)، أيضاً جراحات أوسى التي نبت فيها الخرشوف، وغير ذلك من الأحداث المكونة للحدث بعامة، فضلاً عن أحداث أخرى في الرواية، والتي تصب في ما هو فانتاستيكي كمسألة الاختفاء مع الملا وبيكاس الأب وشخص آخرى، ثم لعبة المرئى واللامرئى، ومسألة الأشباح وظهورها في الفصل الخامس من الرواية،

والغموض الذي صاحب خطايها الفانتاستيكي ثم ذهاب كرزو وسنيم إلى الجهة المجهولة للالتقاء ببيكاس.

هذه التفسيرات الغامضة، التي يتأرجح نواسها بين ما هو عقلي وما هو لا عقلي تجعل الحيرة أكثر تشبها بالشك ذي الرنين المتردد، فالغموض الذي نصادفه في ثنايا بعض الأحداث، دون إشارات تفسيرية لذلك، ليس غموضا بالمعنى المتعارف عليه، فالسارد قد اتبع سبيل الاستنباط دون توضيح، مما جعل الحدث بكرا بغموضه الفني، المتعالى، على أي تفسير تصنيفي تاركا للتأويل بحالا أرحبا.

إن تموضع هذا الغموض داخل الحدث يشكل قانونا من مجموع القوانين المعروفة التي تشكل مجموعة من المتغيرات المحتملة، تغير من عصر لآخر ومن فكر لآخر، وهو ما يفسر أنه في فترات مختلفة، ولعقليات متنوعة ترتب الظواهر نفسها في أنواع متعارضة<sup>(31)</sup>، كما يفسر أيضا اختلاف التفسيرات العقلية ذاتها من قارئ لآخر، وعلى اختلاف الأجيال أيضا.

ويمكن تصنيف غموض التفسيرات في ثلاث خانات تتكامل في ما بينها الواحدة تعضد الأخرى: الزيف الكرونولوجي، الأشباح والروحانيات.

- الزيف الكرونولوجي: (رؤية الماضي والحاضر والمستقبل): هذا الاشتغال الثلاثي هو اشتغال للرؤى في لوحة مشهدية واحدة تتعاقب حتى تصبح هذه الرؤية تقمصية، كما هو الشأن بالنسبة لبيكاس الذي لم تكن رؤيته تسير في خط كرونولوجي واحد، إذ أن لحظة وجوده، بين والديه، كان في زمن حاضر، ثم ينتقل إلى ماض يعرفه بالمذاق حيث تصيد فيه من العصافير الشيء الكثير، محمل برسالة، معينة، من هذا الماضي، كما يعرف الزمن الذي تبقى من عمره.

في الساعات الأولى من ولادة بيكاس، كانت معرفته بالأزمة الثلاثة متحققة، فيعتمد إلى خلطها، في لعبة محسوبة، إذ إن الماضي بإرثه الثقيل هو القيم على تصفية الحاضر، لتقدم جواب ما على المستقبل، وهذا زيغ كرونولوجي يخلط الرؤى ويجعلها عالمة بكل شيء.

- **التنوع الزمني:** والقصد منه استعمال فسيفساء زمنية مركبة تركيباً دقيقاً من مقاطع زمنية متخيلة وأخرى زمنية معيشة<sup>(32)</sup>، بحيث يبرز الفصل الثاني - كنموذج - وهو يبدأ بسرد مشاهد تصور قتل "بجيدو" لـ "بافي"، وهذا المشهد المتقطع إلى مشاهد تناوب - بحيلة سينمائية راقية - مع مشهد متخيل للحيوان المنوي وهو يصارع من أجل الوصول، في حماس محموم، إلى الرحم والضرورة.

هذا التقاطع بين مشهدين، واحد واقعي والآخر متخيل، يتكاملان وهو تنوع وتعايش بين شيئين اثنين متنافرين يبرزان في كل الرواية كثنائية لا بد من وجودها في المحكى الفانتاستيكي.

- **التناسخ:** تقوم هذه الفكرة على أساس فانتاستيكي، فالأدب الروائي استفاد من هذا الموضوع بأشكال متعددة عند "دي نرفال" كما عند "بو" وعند سليم بركات في رواياته بشكل لا يقل أهمية عند الآخرين، فالتناسخ في (الريش)، يجري بشكل فني بين الواقع، والمتخيل، بين الحلم والصحو، كما بين "مم آزاد" وابن آوى، مثلما يجري التناسخ في (فقهاء الظلام) بين بيكاس الأب والإبن في الموصفات، ونفس النمو الغريب، والمعرفة المثلثة، كلها أشياء تؤكد هذا التناسخ، خصوصاً اختفاء بيكاس الأب، كأنما يمهّد لظهور نسخة أخرى منه.

- الأشباح: الرواية هي تفسير المجهول تفسيراً فلسفياً يميل نحو التساؤل أكثر من تحديد إجابة محددة، كما أنها تسعى إلى مشاركة حميمة تتجاوز الأنا إلى تواصل جماعي على مستوى الخبرة الفنية، مشتركة في معرفة ملتبسة من نوع خاص للنفس والعالم معا منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض، ويلتئم فيها الشتات دون أن يحصى<sup>(33)</sup>، وهكذا استدعت الذاكرة في أزلهاء، كما في راهنتها، الأشباح كغواية ترتطم بحساسية لها القدرة على مقارعة الإدهاش وإفراز الحيرة والتردد، بحيث إن "الشبح في الأدب هو تيمة عالمية، ومن الأشياء النادرة (...). التي أعطت الولادة لجنس أدبي"<sup>(34)</sup> كما أن جذوره العميقة ترجع إلى الآداب الإغريقية من خلال التراجيديات العظمى، الأمر الذي أفرز عصران ذهبيان للأشباح: الأول مع الدراما والتراجيديات الإغريقية والثاني كان مع الرواية القوطية.

وقد ظل استعمال الأشباح في الأعمال الأدبية يتغير من عصر لآخر، سواء على مستوى الوصف، أو الوظائف، أو على مستوى الاستعمال الحديث في المحكي الفانتاستيكي، منسجماً في ذلك مع التحولات البنيوية في الرواية الحديثة، والتي صارت الوظيفة فيها بدلالة غير مفرغة مما هو واقعي، بل هي تسعى للسيطرة على المعنى المستدعي لأجله، الشيء الذي دفع النقاد إلى تقسيم تيمة الأشباح، والتي يتسلح بها الخطاب الفانتاستيكي كتشكيل إلى نوعين اثنين:

- شبح ذاتي: ويتعلق الأمر بالهذيان الشخصي والتوهم.
  - شبح موضوعي: على عكس الأول، يبرز فجائياً ويتطلب شاهدين.
- وينطبق الشكل الأول، الشبح الذاتي، على عفدي خلال هذيانه الذي يخاطب فيه أشباحاً - سمتها زوجه أرواحاً - أما الشبح الموضوعي فهو الذي دلف لمقابلة بيكاس الابن بحضور كرزو.

- الامتساخ: يصعب إيجاد تفسير عقلي للامتساخات، ذلك أن استعمال الامتساخ تشكيلا فوق طبيعيا ظل محصورا في التفسير الفوق طبيعي، لأن كتابة المسوخ هي كتابة الرعب<sup>(35)</sup>، والمسوخ هو تحولات لافتة تطرأ على الحيوان والحشرات أثناء نموها<sup>(36)</sup>، كما قد تطرأ على كل الكائنات الأخرى من بينها الإنسان، أيضا، لذلك فإن "التحولات تسير في اتجاه واحد، تخضع له الأعضاء أثناء نموها"<sup>(37)</sup>، وقد ركزت الموسوعات في مجملها على التحولات والامتساخات التي تطل الطبيعة والحيوان، فيما ركز الفانتاستيك على امتساخات الإنسان مبتدعا في ذلك كائنات متخيلة<sup>(38)</sup>، هي أساسا هدف ثقافي سيستمره الفانتاستيك، كما وظفته السورالية. فالمسوخ ليس شيئا متكررا أو مستورا، ولكنه مدرك يتموضع داخل نسق ثقافي - كما يقول جلبر لاسكو - إذ إن هذه الامتساخات التي يتم تصويرها بشكل واع تحمل حمولتها الدلالية والاجتماعية، فتؤدي وظيفتها الأدبية المتعلقة بتوليد الرعب والتردد في القارئ والشخص ذاته.

الامتساخ أنواع، فيه ما يتعلق بالإنسان والنبات والحيوان حيث تتعالق جميعها باعتماد الكاتب على المزج والتركيب، ثم التعددية والتضخيم.

ونمثل للامتساخ، هنا، بالذئب - الكردمانة الذي هو موضوع كويني، مثل موضوع الأشباح، وقد أفادت منه السينما، بشكل دقيق، كما جعلت منه الروايات الفانتاستيكية مادة مفضلة لديها، كالمدينة - القطة التي يتحول أهلها إلى ققط بالليل، فهذه التيمة "الغامضة" تعتمد التحول والامتساخ، وقد عالجها سليم بركات في (الريش) من خلال امتساخ "مم آزاد" إلى "ابن آوى".

- "كان مم، كلما توغل في الدغل المهدور، انحنى بجذعه، متقوساً، تدفعه شهوة ما إلى أن يسير على قدميه ويديه معاً".

"مم يثطلق على يديه وقدميه أكثر خفة والمكان المعتم، في الليل، يتضح رويدا رويدا، لعينه الثابنتين، كل شيء خفيف من حول "مم" رثتان قويتان، والليل قوي، وهو بطبعه الذي بات خاليا من أية معرفة إلا معرفة حواسه، يحدد لنفسه - في حذر - مداخل إلى الظلام الذي لا يعرفه غيره، الآن".

"مم آزاد"، خفيف كشبح، في الحلبة التي لا تحمل إلا الأشباح... غير أن حركة ساقي "مم آزاد" الخلفيتين - وهو ابن آوى، الآن - أشبه بحركة ساقيه حين كان صبيا...: (ص 53 - 56 وعموم الفصل الثاني من الجزء الأول).

وكذلك، عالج سليم بركات هذه التيمة انطلاقاً من لعبة الظلام، حينما باتت رؤوس أهل الحي الغربي، بالشمال الكردي، على هيئة كلبية، وهو امتياز للمؤلف في جعله الامتساخ يطال الظلال دون الأجساد، وفي ذلك دلالة قاسية، مما جعل الرؤوس تتحول إلى رؤوس كلاب في الحقيقة دون الظلال، هذا التحول/اللعبة في الظل هو توسيع دقيق على موضوع الإنسان - الذئب، كما أن المعنى الذي تحمله الظلال الممتسحة يختصر المسألة في القول بأن الظل هو الجوهر وعداه عرض.

-السحر: وجود هذا النوع من السلوك والتفكير في عمل إبداعي لا يعني تبنيه، وتمتيعه، كفكر غيبي، باستمرار وتواصل بين الآخرين، ولكنه وسيلة يرجى من ورائها تمرير خطاب ما من جهة، وتكسير هذا الجسر، انطلاقاً من الكشف عن هشاشته والتعرية عن فضائحه التي لا تتماشى والفكر العلمي الثاقب من جهة أخرى،

فعلاقة السحر بما هو فوق طبيعي هي علاقة تماس، رغم أن القارئ قد يعارض كل من يؤمن بوجود السحر تجاه واقع يعتبره مثل جزء أصلي من النظام الطبيعي للأشياء"<sup>(39)</sup>.

وإذا لم تكن (فقهاء الظلام) قد لجأت إلى هذه الوسيلة، فإن أعمال فانتاستيكية أخرى استطاعت استخدامها بدقة، فالحدث في (وقائع حارة الزعفراني) والذي يمثله "الشيخ عطية" هو حدث الفقيه عطية الذي يملك طلسمًا سحريًا، سحر به أهل الحارة وشل حركتهم الجنسية فتطفو أحداث عجائية تجعل القارئ والشخص على حد سواء، أمام حدث أو أحداث فوق طبيعية، يختارون لها، مترددين أمامها بحثًا عن تفسير يبدد من غموضها، أما في (فقهاء الظلام) فليست هناك إشارة إلى السحر، وإن كانت هناك إشارات تبدأ من العنوان، الذي يشير إلى (فقهاء الظلام) ويقضي، إichاء لأول وهلة، بالسحرة الذين يتسترون تحت معطف الظلام لإنجاز بحوثهم الغيبية.

- **استحضار الأرواح:** يدخل موضوع توظيف استحضار الأرواح في مجال قريب من السحر ويوظفه الفانتاستيك كتشكيل آخر، ليس بشكل كبير، ولكن لخدمة موضوع معين فهو يستولد الحيرة والرعب، باستدعائه لما هو فوق طبيعي، يجيء في البداية مثل لعبة تتحول إلى دهشة في مأزق غيبي، ملموس، يضيف على الأحداث تعقيدات تكون الرواية في حاجة إليها لإعطاء تفسيرات طبيعية لما هو فوق طبيعي.

وهكذا، فإذا كان التفسير العقلي، والتفسير الفوق طبيعي، يشكّلان مكونين من مكونات الخطاب الفانتاستيكي، فإن كل واحد منهما، يشكل بمفرده نسقًا متكاملًا لما يحتوي عليه من عناصر أساسية،

ومرتكزاته التي يتأسس عليها، نسق يثوي بداخله نسيجاً يستحضر  
العديد من الأشياء المساعدة لتجليته.



## احالات:

- (1) محمد برادة: الرواية العربية واقع وآفاق. (ندوة وكتاب جماعي) بيروت، دار ابن رشد، ط1، 1981 ص 8.
- (2) تعتمد السينما إلى توضيح هذا الجانب بشكل دقيق في الأفلام الروائية الواقعية فتكون الإضاءة واضحة، والأحداث في وضوح النهار، مع تقنيات إخراجية مساعدة، قصد الإيحاء الذي لن تكون وظيفته، هنا، أساسية بقدر ما تكون متممة لما هو واضح، وهو الأمر الذي ينعكس في الأعمال الروائية المسجلة للسينما الفانطازية.
- (3) إن الفروقات بين التفسير والتأويل شاسعة بشكل كبير، وإذا كان التأويل يحتوي التفسير كمكون من مكوناته، فإن تفسير النص كما تورد ذلك القواميس الفرنسية، هو شرح المعنى الغامض، وما شاكل ذلك من المقاربات التي تختلف من حيث الشكل فقط، ولكنها تلتقي في كون التفسير يعتمد على التوضيح وتجليه الغبار عما غمض من المعاني، في حين أن التأويل يحتوي التفسير، ثم إنتاج معنى آخر قد يكون مضادا أو مرادفا للمعنى الأول، والتأويل كتقنية فلسفية في تاريخانيته منذ عصر الأنوار حتى جاك دريدا، اتسم باقتحام عنيف للغة ونواتها المستترة رغم ما عرف من تغييرات طالته - كما أرخ لذلك فولفانغ إيزر - في علاقة التأويل بالقارئ/القرأة.
- W.Iser, Acte de lecture, ed: pierre mardaga 1985.
- (4) مثلًا كان تفسير البركان، قديما كان تفسيرا غيبيا، والحلم الذي جاءت به الأحاديث لتحذ من دور اللاوعي، ومن التأويل، فألغت هذا الأخير وجعلت التفسير الثابت مقياسا لكل حلم، فكان تحديد تفسير الأحلام هو تحديد للمخيلة وكبح لجماح أي تفسير آخر.
- (5) Jacques Finné 1980, P 44
- (6) Pierre Mesnier: Univers imaginaire et poetique du surnaturel, ed Minard 1974.
- (7) Pierre Mesnier, 1974 P 72
- (8) Jacques Finne, 1980, P 40
- (9) Ibidem p 80
- (10) Iser - W 1985, P 24
- (11) Idem. P 30

- Idem, P 246 (12)
- Gilbert Rayle ; the concept of mind, Harmand, sworth 1968 (13)
- P 124. cite in iser, W 1985 P 147
- Idem. P 248 (14)
- Idem, P 253 (15)
- (16) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه: مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 1 - 1984.
- Iser. W 1985 P 249 (17)
- (18) صبري حافظ: الحدائث والتجسيد المكاني، مجلة فصول، المجلد 4، سنة 1984، ص 162 نقلا عن:
- Frederic Jaresen: Hupolica unconscious narrative as a socially symbolic act, london Lethven 1981, P 9.
- Iser. W, 1985, P 255. (19)
- Idem P 83 (20)
- Jacques Finné, 1980, P43. (21)
- Jacques Finné, 1980 P 50 (22)
- Ibidem, P 50. (23)
- L.vax.1974.p.107 (24)
- <sup>25)</sup> H.P.lovecraft.1969.p.57 (25)
- Jacques Finne, 1980, P 66. (26)
- (27) إن الهذيان الذهاني - كما يعرفه بيناك - يولد الاختلال والحلم والاستيهام والكوابيس.
- Henri Benac: Guide des idees littéraires. France, ed Hachette 1988, P 202.
- (28) إن التفسير العقلي لا يعني، بشكل قاطع، ما هو عقلي محض، بل إن ذلك يبقى أمرا نسبيا، لأن ما هو عقلي تندغم فيه ذرات اللاعقلي، من خلال الارتباط والتفاعل، فالمحيط الذي يعيش فيه ابن زارى هو محيط بالضرورة فانثاستيكي.
- HP. Lovecraft 1969, P 57 (29)
- , 1980, P 123ÉJ.Finn (30)
- Hubert Malhey: essai, cite in Jaques Finné 1980, P 98. (31)

- (32) لهذا الاعتبار اعتبر "جاك فيني" ص 41، أن كل مؤلفات مارسيل بروس  
تصب في الفانتاستيك.
- (33) إدوار الخراط: وظيفة الأدب والرواية اليوم، مجلة الناقد، لندن، عدد 7 يناير  
1989، السنة الأولى، ص 14.
- Jacques finné 1960, P107 (34)
- Gilbert Lascault 1973, P 62 (35)
- La grande encyclopédie 1975, P 915 (36)
- Encyclopédie Z 1981, P 3438 (37)
- G.Lascault 1973, P 28 (38)
- Lucy. Mair: La sorcellerie, France, ed Hachette, 1969, P 7. (39)

## 6 - استنتاج تركيبى عام

بالإضافة إلى المكونات الصغرى الأخرى، والتي تؤسس للخطاب الروائي الفانتاستيكي قاعدته، ينبثق من عمليتي التفسير بشقيه، مكونان أساسيان، يساهمان بدورهما، في إبراز الفانتاستيك، ومن خلال تلميع ما هو فوق طبيعي فهناك الشرط وواجب هذا الشرط، بحيث إن الشرط يمثل الحدث الفوق طبيعي، والذي قد يجسده الشبح أو أحد المسوخ، بينما يمثل جواب الشرط التفسير الذي تقدمه الرواية لذلك الشرط، وفي (فقهاء الظلام) أبرز تظاهرات هذا الشرط في وجود بيكاس، بتلك المواصفات التي تكون نتيجة الولادة الغريبة والأفعال المصاحبة لها، أما جواب الشرط، فهو تلك الأحداث الفوق طبيعية بتفسيراتها العقلية وغير العقلية والتي أفرزتها تلك الولادة العجيبة - الشرط، الذي يطور النفس الفانتاستيكي حتى يبلغ أوجه بتفسير فوق طبيعي<sup>(1)</sup>.

يشكل الشرط في الخطاب الروائي الفانتاستيكي بؤرة المعادلة التي تتضمن أربعة محاور رئيسية: أجزاء الشرط وأسلحته التي تكون في يد المؤلف، ثم الانتظام الداخلي لهذه المكونات الأسلوبية، وأخيرا إفرازات لثنائية نصية هي المغامرة والفرض.

بالنسبة لأجزاء الشرط، فإنه يتكون من ثلاثة أجزاء:

- المدخل الواقعي: وهو سلاح ضروري يمهد لدخول الفانتاستيك، بعده تجميء المحكيات الفوق طبيعية، خارقة وغير مألوقة، تدور في جغرافيا واضحة، أو غير واضحة كما هو الشأن بخصوص روايات الخيال العلمي، واليوتوبيا. وقد حفلت رواية (فقهاء الظلام) بهذه

المداخل التي جعلت من الشمال الكردي جغرافيا حقيقية، ضمن الأحداث والجزئيات الواقعية الدقيقة في إطار عائلتين بحياتهما اليومية فيصور المؤلف فضيحة أفولهما العجائبي، كما يصور عمق الجراح التي تخلفها الدهشة من جراء هذا الأفول، كالجنون والهذيان والامتساحات اللامتناهية.

إن حضور الواقع في (فقهاء الظلام)، شأنه في باقي المحكيات الفانتاستيكية كان حضورا حقيقيا، لخدمة التخيل وإعطائه أحقية وشرعية في الواقع أمام المتلقي.

- استدعاء الألفاظ: تتفاعل الأحداث الملفة، الغامضة في النفس الفانتاستيكي، كاستدعاء "بيكاس" لغزا، ومحنة، وحدثا فوق طبيعيا في داخل أحداث طبيعية وواقعية، مما يطور هذا النفس تدريجيا، الشيء الذي يدعو إلى تفسير فوق طبيعي، ففي الصفحة ما قبل الأخيرة، يختصر الراوي الفهم والتفسير بترك السلام على حالها في الرقاق المغلق: "خيمة عفدي على حالها، ظلال الرؤوس في هيئتها الكلبية على حالها، الحشد المتقدم صوب المدينة على حاله" (ص 203). انه يترك للفانتاستيك سيادته العجيبة، لا باعتباره نواة صلبة فحسب، بل يدفع بهذه النواة إلى صلابة أقوى لما يفتح سماء الفوق طبيعي لآخريين يشتركون في اللعبة: "إنهم يتقدمون، الآن، صوب بيكاس الذي ينتظرهم بخطى أقرب إلى المرولة التي بدأتها سنيم، ولما بلغوه، لم يفتح الرجل الغائص في السنين ذراعيه لهم، بل استدار ومضى، فتبعوه دون همس إلى الجهة المعلومة بتدبير غير معلوم" (ص 204).

فوجود هذا النفس الفانتاستيكي المتواصل، في شكل تصاعدي، هو الذي يمنحه التفسير الفوق طبيعي، وفي ما إذا كان المحكى لا

يتضمن هذا النفس، فإن التفسير يكون واقعياً، فيصنف آنذاك ضمن الروايات البوليسية.

- **فرض التفسير الفوق طبيعي:** يجئ ضمناً وإرادياً، فسارد (فقهاء الظلام) تمكن من فرض تفسير فوق طبيعي على المتلقي، من خلال الطعم الواقعي الذي تخلل الرواية، إذ إن الشرط هو نواة تتضمن بداخلها هبوباً فانتاستيكياً تعتدل فيه من خلال تماسك وإرادة تلك النواة، والتي توجه كما تتحول وتتنامى وصولاً إلى جواب لذلك الشرط، وهو محصلة تلك الأحداث، فأهمية جواب الشرط تكمن في أنه يمكن التمرّد سردياً، عن طريق الزيغ الكرونولوجي، والتكثيف من الأحداث الغامضة والمفجرة، والمتراكبة في ما بينها، ذات النواة الواحدة، اللاعقلية، والتي تنشطر إلى أنوية ليست بالضرورة كلها لا عقلية أو منسجمة.

وتكمن في مستوى آخر، أهمية الشرط في استعمال المؤلف لكل الأسلحة من وسائل بلاغية وأسلوبية، لإجبار القارئ على قبول التفسير الفوق طبيعي، هذه المكونات التي تثير دهشة القارئ تحتم بجانب الأسلوب، وهي خمسة:

● **الهبوب الواقعي:** والذي يلجأ إليه المؤلف باعتباره لعبة مأكرة يناور بها القارئ الذي شدته عادة التذوق الواقعي لفترة طويلة، وهي ملاحظة تنسحب على (فقهاء الظلام) كما تنسحب على كل الأعمال الفانتاستيكية العربية.

● **التكرار:** يكون التكرار ملفتاً في بعض العناصر، كالصفات والنعوت وهو ما نلاحظه بكثرة في (فقهاء الظلام) على الخصوص، في ما يتعلق بأوصاف الشخصوص وتشبيهها بالحيوانات.

- **الاستعارة، التشبيه والمقارنة:** وهو ما حفلت به الرواية عامة ويرتبط بباقي المكونات البلاغية والبيانية.
  - **التضمن:** ويأتي لتعزيز النواة الفانتاستيكية بنفس جديد يمكن من الإضاءة الموسعة والمثيرة للحدث والنواة.
  - **الوصف:** يضيء الداخل، كما يضيء الظلام والثلج إضاءة فانتاستيكية خاصة، تغرى المتلقي بالجرى وراء تفسير عقلي للموضوعات، والبحث عن إخراجها من دائرة الفوق طبيعي.
- تشكل هذه النقط الخمس، ضمن مكونات أخرى، أسلحة الكاتب ومكونا آخر من مكونات الخطاب الروائي الفانتاستيكي، الذي يتأسس من المكونات الصغرى للشرط وجوابه.
- إذا كان الشرط في مستوى ثالث لا يتضمن نفسا فانتاستيكية، فإن ذلك يشير بشكل مباشر إلى غياب الفوق طبيعي، أي الفانتاستيكي. هذا الأخير الذي يجيء مشفوعا بعدد من المسوغات والمكونات، ويتطلب تفسيراً فوق طبيعياً لا يكون مطلقاً بقدر ما يحتفظ بنسبته المتجلية في الأحداث الفوق طبيعية. في (فقهاء الظلام)، تجيء شخصية بيكاس، وبالرغم من إحاطته الاشتمالية، كما قد يتوهم المتلقي، نسبة المعرفة، وكذلك الشأن عند الرواة الخمسة في (أرواح هندسية).
- إن نسبية ما هو طبيعي، المشروعة، لا تلغى انتظامه بشكل معين يستجيب للتشكيل الروائي، وهكذا فإن المحكى الفانتاستيكي يجيب عن تنظيم مثلث تقتضيه الضرورة وهو تنظيم لمكونات داخلية تساهم في تشكيل الفانتاستيك، انتظام لمكونات الشرط الذي يمثل ما هو طبيعي، أي تنظيمه داخل الفانتاستيك في الرواية وهو ما يتجلى في التنظيمين الفضائي واللساني والداخلي:

- تنظيم قضائي ولساني: يحتوي على شروط أسلوبية تساهم في تعزيز النفس الفانتاستيكي المكون من دوال ومدلولات، كما يحتوي الشرط وجوابه كصيغتين سرديتين مطلوبتين.

- تنظيم داخلي: ويتضمن المدخل الواقعي ولعبة التضمين والمحكي داخل المحكي، ثم لعبة العنوان وغير ذلك.

إن نجاعة التفسير بشقيه - الفوق طبيعي بشكل خاص - تكمن في أن وجوده رهين بوجود أحداث تعجيبية فيها من الأفعال الغامضة ما هو فوق طبيعي وطبيعي، وتتموضع في قطب متوتر أساسه فرض الفانتاستيك عن طريق تلك الأحداث التي تتأرجح حركات نوسانها بين ما هو طبيعي وبين ما هو فوق طبيعي، مع المحاولات السردية والوصفية، التي تتغيا إيهام المتلقي بالتماسك، الشيء الذي يجعل النفس التعجيبية متصاعدا يغترف من الحلم والجنون والهذيان والامتساخات... من جانب ثان قطب يستغل كل معطيات القطب الأول ويمر عبر مخيلة المؤلف الذي يجعلها مغامرات فانتاستيكية.

فإذا كانت ولادة بيكاس هي أمر حتمي وفرض فانتاستيكي تبدو تجاهه الدهشة والخيرة، فإن ما سيقوم به بيكاس هو مغامرات فانتازية تفرض ما هو فوق طبيعي، وهذه الثنائية (المغامرة - الفرض) هي للتمييز والإضاءة داخل الخطاب الفانتاستيكي، إنها مغامرة الكاتب/البطل الذي يتلبس الفوق طبيعي قصد فرضه على القارئ وعلى نفسه، فكل من المغامرة والفرض مرتبط بالآخر، ارتباطا يفرز أربع نتائج هي عبارة عن ترتيبات متعلقة بما هو فوق طبيعي:

● ترتيب الحكيات: ويتم ذلك من خلال عملية سرد المغامرة التعجيبية تدريجيا، ثم الأسلوب المصاحب لها، والذي يهدف إلى فرضها، فتدرج الرواية على هذا الترتيب.



● التفسير المزدوج: وتسمح هذه الثنائية أيضا بتفسير مزدوج، أي الأخذ بتفسير عقلي وآخر فوق طبيعي، نتيجة الإمكانية التي تتيحها المغامرة المشروطة بأحداث، كما هي مشروطة، جدلا، بالفرض الذي يروم ما هو طبيعي أو فوق طبيعي.

● الوصف المنطقي: النتيجة الثالثة لهذا التنظيم هي الوصف المنطقي باعتباره محكيا، يتضمن فرضا ومغامرات فانتاستيكية يتميز بمروره من الوصف المنطقي إلى الوصف المرآوي<sup>(2)</sup>، وهي عملية شاقة وماكرة في آن، لأن الوصف المرآوي هو تقنية أسلوبية عالية، استطاع سارد (فقهاء الظلام) و(الريش) و(أرواح هندسية) أن يلجأ إليها مرارا عن طريق بلاغة الذاكرة واللغة، وبالتشبيه التمثيلي والاستعارة... فكتشف ما يميز محكيا فانتاستيكية عن آخر غير فانتاستيكي، ولو أن كليهما لا يحتفظ بمسلمات عقلية، فالوصف المرآوي يحضر في المغامرات الفانتاستيكية بأشكال متعددة بغية إيصال معنى يحمل تنظيمه الداخلي الذي يفرز مجموعة تساؤلات تلزم القارئ بالضرورة والارتباط بما كمصير يندرج مصائر حميمة.

● التماسك الداخلي: يمنح هذا المستوى أيضا تأسيس قاعدة التماسك الداخلي، ويمر من المستوى التنظيمي إلى المستوى الجمالي، وهو أمر مشهود به في المجال الروائي على الرغم من كونه جنسا مفتوحا غير منته، فالتماسك يكمن في مستويات تنظيمية داخلية وأخرى جمالية تفضي إلى تكامل يحقق للرواية أدبيتها.

كل هذه العناصر المنبثقة من الشرط تشكل تفكيكا لمكون من مكونات الفانتاستيك وإدراكا لاشتغالاته المتعددة داخل النص الروائي، وهو ما يخلص بنا إلى أن التفسير يشكل أهمية داخل الصورة المدغمة في التشكيل الرؤيوي للرواية، هذه الصورة التي تنتظم على محورين اثنين،

وثلاثة أبعاد، انتظاما يجعلها بعيدة المنال تطبع القارئ بحيرة وتردد، مما يدعو إلى إيجاد تفسير قد يكون في هذا القطب أو ذاك.

فالتفسير العقلي يؤسس عقلانيته انطلاقا من استعماله لثلاثة أنماط هي الحلم والأمراض النفسية والعقلية، وهذا النوع من التفسير ليس بشيء مركزي في النص الفانتاستيكي، كما هو شأن التفسير الفوق طبيعي والذي يعمل على خمسة أنواع: أولهما الزيغ الكونولوجي وهو مكون داخلي يشتغل على تداخل وتنوع الأزمنة الثلاثة وما يفرزه من تناسخ يحو الفواصل الزمنية ويجعل الذات الواحدة تكرر نفسها في زمنين مختلفين.

ثانيهما: الأشباح والتي ستحول من تيمة إلى تشكيل في الخطاب الروائي يتم به التفسير الفوق طبيعي من المازق التشكيلي.

ثالثها: الامتساخ، والذي هو أيضا تشكيل في نسيج الفانتاستيك عن طريق امتزاج أعضاء الكائنات لخلق كائن/غودج، وهو خليط يثير الرعب.

رابعهما وخامسهما: السحر واستحضار الأرواح، وهما ركيزتان من ركائز الخطاب الفانتاستيكي في جانبه الفوق طبيعي، والذي يستعمل الغيبي في تفسيره.

وداخل هذه المكونات التي تندرج في إطار التفسير بشقيه، ينبثق مكونان هما هذان من أهداب التفسير، فالشرط هو الحدث الفوق طبيعي، أما جواب الشرط فيعني التفسير العقلي أو الفوق طبيعي، هذا الشرط الذي يتضمن مكونات عدة تساهم في تلميع الفانتاستيك وإفرازه لثنائية المغامرة - الفرض وعملها داخل المحكى عملا جدليا متتاليا.

## احالات:

Jacques Finné, 1980, P 173 (1)

Jacques finné, 1980, P 157. (2)

## الفصل الثاني

# الخطاب في الفانتاستيك



## 1 - مكونات السرد الفانتاستيكي

يشكل الخطاب في الفانتاستيك بعدا اساسيا ومقياسا يؤسس للبنية السردية شروطها ومكوناتها، حيث يؤسس هذا الفصل واجهة ثانية تكمل الأولى، من خلال الخطاب في الفانتاستيك، وأدواته المتلاحمة في نسيج عام يفتح الحديث عن العجائبي الموسوم بسمات وخصائص محددة.

فمكونات الخطاب الفانتاستيكي هي عناصر الخطاب الروائي عامة، لكن الشيء النوعي الذي نبحت فيه، هو تشكيلات الفانتاستيك وسماته لإبراز وضعياته المختلفة وكيفية اشتغاله وتفاعله مع باقي العناصر.

فالتيمة هي صفة للتشكيل الروائي الفانتاستيكي أو سردية التعجيب على سردية اليومي، والنفسي، وغيرهما.

فالحدث في الرواية الفانتاستيكية يوجد وسط بنية سردية، تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث، تطبعه بطابعها النوعي، ثم الشخصوص وأبعادها في إعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة تصب في شرايين تضي على الحكيم مميزات نوعية، بدءا من كرونوتوب يتجاوز الثنائية التقليدية، ويرتبط بالسرد والوصف، ومدى انفلاهما عن الرؤية الكلاسيكية، وتماهما مع أسلاك تتشابك فيها الدلالة بالتصور الذي ساهم في بعث الحيرة، ذلك أن الكرونوتوب الفانتاستيكي يتجاوز التصور القديم لهذه الوحدة، ويحققه برؤية جديدة ذات خصوصيات متميزة.

وإذا كان الحدث - بتعبير مايك بال - <sup>(1)</sup> هو المرور من حالة إلى أخرى، مرتبطا بالقصة والحكاية ارتباطا نوعيا، فإنه في الرواية الفانتاستيكية يتخذ أشكالا متميزة تجعل من الحدث الفانتاستيكي عنصرا دلاليا يجاور العناصر والمكونات الأخرى، فيعمل على التوضع بشكل يزواج بين الغموض و الوضوح، ثم يرقى من "الحديثية" إلى الصورة بكثافة مقولها واقتربها من الواقع في تحولاته، ومن المخيلة باستيهاماتها وحساسيتها، تجاه تلك التحولات.

ويتقاطع هذا الحدث مع أنواع أخرى، إن على مستوى التكوين، أو على مستوى توليدها لانفعال الدهشة التي يمكن استشفافها انطلاقا من الأعمال الروائية العربية في أربعة أنماط مفتوحة تتناص في ما بينها، كما يمكن لحدثين أو أكثر أن يتواجدا داخل عمل روائي واحد.

أ. **سرديّة التاريخي:** وتستمد هذه الصورة مرجعيتها من أحداث سابقة انتهت فعليا، مثلما تلجأ إلى ذلك السينما، والروايات البوليسية، في استغلالهما للملفات تاريخية، أو الرواية الحديثة، وعودتها "المحسوبة" والمودجة إلى التاريخ.

ب. **سرديّة اليومي:** وهو الذي يعتمد في مرجعيته على الواقع العياني، مع بعض التعديلات التي توجب البناء الدرامي، من تفاصيل صغيرة وهامشية ولكن تراكمها يظهر مدى قوتها وفعاليتها.

ج. **سرديّة الطابو:** والمتعلق برصد اللحظات السياسية في تاريخ المجتمع، مقتربا، في ذلك، من المباشرة والتقريرية، لكن موهبة المبدع تستطيع تجاوزة الحدث السياسي من خلال تطعيمه ببوارق من التخيل، مثلما فعل فاضل العزاوي في (مخلوقاته...) و(القلعة الخامسة)، ومنيف في (شرق المتوسط)، وحيد حيدر في (نشيد الموت) ومجيد طويلا في (تغريبة بني حنوت).

د. سرديّة التعجيب: وهو حدث يستطيع أن يمتص الأسطوري والفلكلوري والرمزي والشعري، و من خلال التمحيص ستجد أن الحدود بين تنوع الحدث وتمفصلاته هي حدود وهمية وإجرائية فقط، نظرا للتدخلات المستمرة والمؤكدة لأحداث لا تستوعبها الأسماء السالفة الذكر. لذا فإن تسمية الحدث الفانتاستيكي هي إجراء منهجي للتخطيط وللتلافي الخلط التشكيلي في تنوع الأحداث ومستوياتها المترابطة، ذلك أن "العجائبي هو عرف في الحكايات، يمتح من التقاليد الشفوية والفولكلور"<sup>(2)</sup>، كما تلجأ إلى ذلك الروايات الأخرى، لكن من رؤية مغايرة، وبدرجات متفاوتة. فالحدث الفانتاستيكي يبحث عن تنوعات عدة، تختلف مصادرها وطرق معالجتها، تلتقي حول لا مألوفية الحدث، وفوق طبيعته. في (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)<sup>(3)</sup> ليحيى الطاهر عبد الله يتمحور الحدث حول الرجل المخمور الذي ينبئنا الراوي بأنه "إسكافي المودة" مع الدركي، وكيف سلمه لسانه، ثم تحوله إلى خروف طبع بعدما استعان بشيطانه، وكذلك الدركي الذي "رأى، وهو في تجواله رجلا، فيما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رآه إلا أن ولى فارا.

وهكذا لم يجد الدركي مفرا من الجري خلفه وكان الرجل ينزع أعضاء جسمه عضوا عضوا ويرمي بها على قارعة الطريق حتى يكف الدركي عن ملاحظته وفي النهاية لم يجد الرجل مخرجا - غير أن يستقيم على ساقيه ويتحول إلى شجرة" (ص 454).

تشكل هذه الأحداث العمود الفقري للنص الروائي المستند في ذلك على تفسير عقلي، وآخر فوق طبعي، يزاوج بين الهذيان والاستيهامات الذاتية نتيجة تناول الشخصية المبارة للخمر، وفي هذا



الإطار فإن أحداث رواية (أرواح هندسية) لسليم بركات هي وقائع فانتاستيكية سواء من الحدث الرئيسي أو الأحداث المدرجة، فالرواية الخمسة لا مرثيون وموكولون بـ "أ - دهر" الذي اختفت في المرأة أربعة أيام منذ انهيار عمارة أبي كير، ثم حكايات جد "أ - دهر" الذي كان يبحث عن حفيده قبل ولادته بأربعين عاما، وأيضا الموتى الذين يأتون للتنزه بكراسيهم، وغير ذلك من اللوحات العجائبية التي تشبه لوحات رواية (الريش) الفانتاستيكية... وهي بدورها، تساق تصورا للواقع، تتفاعل بداخله تذكرات تسج علائقها من المخيلة المحقونة برعب عميق، يفرز الاستيهام والحلم والترسبات، تم تنضيدها بشكل متجاوب والفضاء الذي تجرى فيه.

كما أن أحداث (طرف من خير الآخرة) لعبد الحكيم قاسم و(عرس بغل) للطاهر وطار، تعتمد إلى استثمار المفعول الخارجي في حفز التصور الفانتاستيكي، وذلك بتصوير أجواء القبر ويوم الحساب والنشور، كشيء غيبي واستقبالي، أما (أبواب المدينة) لإلياس خوري و(وقائع حارة الزعفراني) لجمال الغيطاني، فإنهما تلتقيان حول غرائبية المكان وشخصه، وأزمته، وهي مكونات تلتف بشكل جدي حول حدث تعجيبى مثل الطلسم والشيخ عطية ثم الحارة في (وقائع حارة الزعفراني)، وهي كلها عناصر ساهم الطلسم في بنائها العجائبي وتوليدها للدهشة والحيرة.

من هذا المنظور، فإن الرواية الفانتاستيكية تتضمن حدثا/نواة يرسم الفانتاستيك، كما يتقصد المبالغة لإثارة الرعب والتردد، منصبا في ذلك على الشخص: (عواد - أ. دهر - الرسام - الخمسة اللامرثيون - مم آزاد - دينو - الجد - الحفيد - الشيخ عطية - الرجل الغريب - المخمور، إسكافي المودة - الحاج كيان...) مثلما ينصب على مكان:

(المقبرة، عمارة أبي كير، المرأة، قبرص، المدينة الغريبة، ماها باد، حارة الزعفراني، القرية...) وفي كل هذا مزاجية للحدث، وهي عملية لتأكيد الفانتاستيك أفرزها الاحتكام إلى النصوص الروائية، لاستنكاه هوية الحدث، وإدراك تفاعلاته المتنوعة.

تسعى دراسة الخطاب في الفانتاستيك إلى إبراز العناصر المكونة لنسيج هذا الخطاب، والمؤسسة للبنية السردية بكافة مقوماتها التي تفرض أسئلة تؤدي إلى البحث عن حدود هذا الخطاب، ومكوناته داخل هذه المحكميات، ومدى إسهامها في تأسيس خطاب الفانتاستيك من زاوية ديناميتها وفعاليتها، احتكاما إلى النصوص الروائية العربية.

## 1-1. السرد والتلقيب:

إذا كان السرد هو علم يبحث عن تشكيل نظرية النصوص السردية، فإن الحديث عنه داخل الرواية الفانتاستيكية يفضي إلى طرق جد معقدة تجعل السرد يطرح العديد من الأسئلة التي تخص علاقاته العمودية والأفقية، خصوصا علاقاته بالوصف وفعاليتها داخل المحكي الروائي العربي، حيث تنوعت الطرائق التي اقترنت بالتجريب والبحث عن منافذ جديدة تستنطق الأبعاد الغافية للمصائر والأشياء داخل النصوص الروائية.

إن السرد والوصف في المحكي الفانتاستيكي شكلا فضاء للتفاعل، والعمل على تبئير التعجيب وإمداده بتقنيات صارمة لها مميزاتها وخصائصها، وللضرورة المنهجية سنفصل الحديث بين الوصف والسرد حتى تبيين حدود كل واحد منهما داخل المحكي الفانتاستيكي، وتتضح مكوناته، وبالتالي تكون الإجابة واضحة عن سؤال كيفية تمظهر السرد والوصف داخل الخطاب الفانتاستيكي؟ هل هناك تمايزات في تنوع

الخطابات الروائية؟ وما التقنيات الجديدة التي يتوسلها السرد الفانتاستيكي؟.

إن الأسئلة التي يطرحها الخطاب في الفانتاستيك متعددة ومعقدة، وأحيانا ملفومة، نظرا للاختلاف النوعي لهذا الجنس، وما يطرحه هذا الاختلاف من ابتداع لبلاغة جديدة في الكتابة، تتماس مع ما أسماه واين بوث بـ "بلاغة التخيل" في معناها الموسع والمشمول على مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد - أو المؤلف - حتى يفرض على المتلقي العالم المتخيل، موظفا جذور التخيل كي "تبرز مثل واقع (قائم)، وتجربة كابوسية معيشة يتوجه بها النص إلى المتلقين، فتطرح مسألة الممكن والتأكيد من ضرورة تصديق الحكاية"<sup>(4)</sup>. وهي لعبة مفارقة يلجأ إليها المؤلف باتباعه منحى سرديا خاصا تحدد خصاله باعتبارات جعل المتلقي يصدق تلك الأحداث الفوق طبيعية متمثلا في قضاياها، وهي مهمة صعبة تتطلب خصائص سردية مغايرة لما هو مألوف في بعض المناحي، والسرد في المحكي الفانتاستيكي، بدوره "لا يقدر على تأسيس كيانه دون وصف، غير أن هذا التبعية لا تمنعه من أن يقوم "باستمرار، بالدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال سوى خادم لازم للسرد، وفوق ذلك فهو خاضع دوما، إذ هناك أجناس سردية... يمكن للوصف ضمنها أن يحتل حيزا جد كبير"<sup>(5)</sup>.

فالسرد يتكون من قطبي القصة والحكاية لإنتاج مفارقات زمنية وترتيب معين يطبع الرواية ويفتحها على أسئلة محددة، كيف يصبح النص الفانتاستيكي نصا سرديا وما المميزات السردية في النص؟ إن السرد الفانتاستيكي يشكل علامة لها سماتها تجعل من الرواية لعبة - كما يقول فرويد - السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة، كرونولوجية مدعومة ومكسرة باسترجاعات واستباقات وتقنيات زمنية أخرى. هذه

الأحداث العجائبية تجريء سابقة - في إطار ثنائية القصة، الحكاية -  
لزمان السرد، كما يمكن أن تتزامن مع أحداث لاحقة/متقدمة، مثلما هو  
الأمر في روايات الخيال العلمي، أما الخطاب الفانتاستيكي فإن السرد  
فيه يحقق أنماطا أربعة:

**النمط الأول: السرد اللاحق:** في هذا النمط الأول يتموضع  
السارد في موقع يمكنه من عرض أحداث فوق طبيعية، مادام الحكوي  
الفانتاستيكي هو أدب الماضي، كما يقول روجي كايوا<sup>(6)</sup>، وهو ما  
كان بورخيس يدعو إليه، مثلما دعا إلى ذلك لوفكرافت  
H.P.Lovecraft من قبله، أو باقي الكتاب الفانتاستيكيين، ومرد هذا  
أن سرد رواية فانتاستيكية في الماضي يعطي الأمان للمتلقى، ويوهمه بأن  
هذه الأحداث العجائبية قد انتهت، فالماضي يمنح حرية ابتداع صور  
غرائبية، وأيضا في روايات الخيال العلمي التي تبنى على رؤية مستقبلية  
تزاوج بين العلم والتمثيل.

في (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) يتعدد جمال الغيطاني عن  
اللحظة التي يكتب فيها بألف سنة حتى يتمكن من قول أشياء غريبة،  
وبضمير الغائب، مثلما هو الشأن في (أبواب المدينة)، حيث يتم  
الحديث عن الماضي الذي لم يحدث، وفي (دوائر عدم الإمكان)، عواد  
الراوي يحكي أحداثا سابقة لا يزال مفعولها ملتهبا في ذاكرته.

إن السرد اللاحق، المهتم بحكي أحداث ماضية سواء في الزمن  
البعيد أو الزمن القريب هو المهيمن في الخطاب الفانتاستيكي والمعتمد في  
أغلب هذه المحكيات، التي تدخل في إطار التحريب الروائي مشفوعا  
بتقنيات تكسر إطلاقية الماضي، وتنوعه على الحاضر والمستقبل، فالسرد  
في الماضي العجائبي هو صورة منعكسة عن الراهن المقعر بتناقضاته،  
ذلك أن "الفانتاستيك يلعب على التناقض بين قطبي التجذر،

وجاذبية التيه الذي يولد بلعبه مع اللغة"<sup>(7)</sup>، الشيء الذي يعطي للمؤلف قول الماضي السحيق، أو القريب، حتى يتسنى للرواية أن تكون جديرة بالثقة، والماضي هو منطقة جاذبية التيه، وانصهار العقلي باللاعقلي في إطار رؤية تتأسس وسط هذا النسيج العجائبي، إذ إن بلاغة التخيل الفانتاستيكي تحكم قول الأشياء، بإيهام وتقنيات سردية لأحداث في الماضي، تنغيا تمرير الواقع اليومي، ذلك أن النصوص التي تبعد عن اليومي تفقد قوتها الفانتاستيكية<sup>(8)</sup>، كما تهدف إلى تأسيس مخيلة مفتوحة على الداخل المظلم، بالقدر الذي هي مفتوحة فيه على الخارج، الأكثر قتامة. ولعل مقارنة أولى لـ (أرواح هندسية) من حيث هي مقول فانتاستيكي، تكشف أن القول بالسرد اللاحق هو أيضا إيهام إجرائي لاستكمال أحد مكونات هذا الخطاب.

إن التداخل والإيهام بمقصدية شيء هو لعبة سردية تتابع ضمن عناصر الجدة التي تساهم في إغناء طرائق القول الأدبي.

**النمط الثاني: السرد المتقدم:** وهو نمط يملأ الحيز الروائي بإخبارات تفيد الوقوع في المستقبل الذي يدخل في باب الغيب والمجهول، فيكون الروائي بهذا النوع قد دخل عالما من المفروض أنه مستعص، لكن طرائق السرد الاستباقي هذه لا ترد في الحكى الفانتاستيكي بشكل إطلاقي - كما هو الشأن في العديد من روايات الخيال العلمي، وإنما تجيء تنويعا سرديا تستريح عليه الأزمنة الأخرى، وأيضا لتبديد بعض الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة من تلك الأحداث الذي تلزمه من حين لآخر، تفسيرات معينة تأتي على شكل استباقات تشد التلقي، كما لجأ إلى ذلك سارد (هاته عاليا: هات النفر على آخره) الذي افتتح المحكى بهذا النمط، عن طريق التلخيص المكثف لأحداث ستقع في المستقبل، وهو امتداد لما انتهت به (الجندب الحديدي).

**النمط الثالث: السرد المتزامن:** هذا النوع الثالث من السرد يلجأ إليه الخطاب الفانتاستيكي قصد الإيهام بتزامنية الأحداث، كما هو الأمر في (طرف من خبر الآخرة) وفي (أرواح هندسية) و(الريش)، حيث تبدو الأحداث ضمن سيرورة السرد كأنهما عمليتان متزامنتان. إن عنصر الإيهام هو خاصية تحكم هذا التزامن بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقي، لاستيلاد الإدهاش والحيرة.

**النمط الرابع: السرد المدرج (المختل):** يقوم السرد المدرج مع السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسوق التنوع إلى مدارات تجريبية تخصب الحكى، وتعطي للتصور وضوحا وجللاء يعكس ما يريد النص قوله. ولعل (وقائع حارة الزعفراني) تحفل بهذا (مثلما تحفل كتابات الغيطاني عامة) من خلال بيانات، وبلاغات، وتقارير، ونداءات، ورسائل حسن أنور الشاذة، ومقالاته الافتتاحية التي كان يكتبها باستيهام كبير من مخيلة المنهقة (ص 156 - 157)، وتعددية الخطابات بين الشخوص في الحارة، كل هذه الأشكال السردية تأطر ضمن السرد المدرج الذي يساهم في منح المحكى الفانتاستيكي سلطة الإيهام الفني بواقعية الأشياء.

في الفصل الخامس من (أرواح هندسية) يوضح المؤلف هذه المسألة بدقّة متناهية من خلال رسالة أ - دهر (ص 128 - 153) المتناوبة مع أحداث آنية، يتسلم بعدها الخمسة اللامرثيون مهمة السرد من جديد. فالفصل هذا يجمع، في تزامن - بين السرد المدرج واللاحق بطريقة فنية، تمزج الفانتاستيك بالسخرية والعبث من واقع بات من فرط اختلاله طبيعيا. وتمزج (الريش) في فصلها الثالث من الجزء الأول، بين "مم آزاد" و "الأب" بين ما هو واقعي ومتخيل من رحلة مزعومة، ورسائل تتزامن مع أحداث باسترجاعات واستباقات، تتكرر في الفصول الأخرى بدرجات متفاوتة.

وعلى مستوى السرد أيضا، تطفو مستويات أخرى يولدها التجريب واختلاف الطرائق في تجسيد القول ويمكن أن نستشف في العديد من الأعمال الروائية، ما أسماه جينيت بـ "السرد الابتدائي - الأولى" من جهة، ثم السرد الذي يأتي من الدرجة الثانية من جهة أخرى، ولهذين المستويين علاقة متلاحمة، حيث يتداخلان في نسج متكامل، فالأول لا يعرف إلا بالثاني، في حين يتولد هذا الأخير عن الأول ويبرز السرد الابتدائي بجلاء في (طرف من خير الآخرة) من خلال إخبارات الراوي عن الحفيد وإقامته في بيت جده العجائبي، وهي تمثل سردا ابتدائيا، لكن الراوي، بحيلة فانتاستيكية يجعل ذاكرة الحفيد تفجر الغامض، غير المؤلف، فينبجس، السرد من الدرجة الثانية الذي يمثله حديث الميت والملكين (ناكر ونكير) (ص 115).

يمثل السرد من الدرجة الثانية في هذا المحكى بؤرة الفانتاستيك، وهو ما يؤكد أن تبادل المواقع بين نوعي السرد: الابتدائي هو الرئيسي الذي تفتح به الرواية، ومنه تنطلق قبل أن تعطي الكلمة للشخص المشارك، فيسمى حديثها سردا ثانيا.

وحيال ما سبق، حيث السعي قائم على استخراج جوهر العلاقة الرابطة بين هذين المستويين، فإن هناكوظيفتين تعملان بدرجات متفاوتة في الخطاب الفانتاستيكي.

**وظيفة ذات علاقة تفسيرية:** وهي تحيل إلى القول بالوظيفة السببية بين أحداث السرد الابتدائي وأحداث السرد الثاني، وهذا الأخير يؤدي وظيفة تفسيرية وتأويلية تنفي بعض الغموض في السرد الابتدائي، ففي (وقائع حارة الزعفراني) تعددية في الشخص، حيث يختلف تفكيرها وإفرازها لهذا التباين تعبيرا لغويا يعطي وظيفة تفسيرية متعددة بدورها، ذلك أنه إذا كان الراوي قد أكد وجود

طلسم يشل القوة الجنسية لأهل الحارة دوغما إعطاء تفسير لذلك، فإنه كان يلجأ إلى السرد الثاني ليعطي تأويلات - على ألسنة الشخص - تجسد اختلافهم، كما أن باختين قد لامس بشكل أو بآخر هذه المسألة في معرض حديثه عن التعددية اللغوية وأهميتها في خلق حوارية، وهذه التعددية هي التي يفصل فيها جنيت من خلال راو يمثل السرد الابتدائي وشخص هم في خانة السرد الثانوي، وهؤلاء الشخص هم الذين يؤدون وظيفة تفسيرية للسرد الابتدائي، يختلفون بدورهم في درجات القرب من والبعد عما هو أساسي وما هو ثانوي، ويحقق المحكي الفانتاستيكي هذا المستوى بامتياز، لأنه يعمل على هذه الوظيفة التي تشكل - حسب جنيت - الوظيفة اللاتفسيرية، من حيث هي مكون من مكونات الخطاب، ففي (أرواح هندسية) يمثل السرد الابتدائي الخمسة اللامرئيون "أ.دهر" الاختفاء لأربعة أيام في المرأة.

لكن حديث الرسام، صديق. أ.دهر، وجارته في العمارة... أوجده الطالع من أربعين سنة قبلية: كلها أصوات تخفف من "التفسير الجهم" للأشياء (والتخفيف بدوره يمثل هنا تأويلات)، وتحاول إعطاء تفسيرات، ليس مباشرة، ولكن لا تتم إلا بانتهاء الرواية. فأحداث السرد الابتدائي، وهي أحداث فوق طبيعية، تحايتها أحداث السرد الثاني، وهي أحداث فوق طبيعية بدورها.

"نعم، حين غادرنا، نحن الخمسة اللامرئيين - "أ.دهر" كان يشرح لصديقه كيف هربت المرأة التي رسمها له صديقه من داخل اللوحة، وإذا عدنا مع الفجر ألفناه محاججا صاحبه، في مرح صاحب حول سبع سنين استغرقتها خطبة الرجل ذي الشعر الخفيف في صالة السينما" (ص 115).



إن الأحداث الثانية التي لا تخرج عن صميم أحداث السرد الابتدائي تفسر الأشياء في عبثتها بشكل دقيق لا مباشر، وتعطي دفعة جديدة للسرد الأول، كي يتحدد أكثر وتكون منافذه مشرعة على المتخيل بحرية فادحة، هذه السردية بين الوجه الأول والثاني تنتعش في الفانتاستيك كما انتعشت في المحكى العجائبي القديم، من ثمة نرى تسميتها، بعد الاحتكام إلى النصوص الروائية، بعلاقة الانسجام لأن العلاقة بين السرد الابتدائي والسرد الثاني، ترقى في الفانتاستيك من علاقة تفسير إلى البحث عن الانسجام، أو الإيهام بهذا الانسجام في وصف عالم مفكك، بعلاقات أكثر تفككا، لا تربطها غير "وقائع غريبة". لهذا فإن عنصر الانسجام سيقوم بدوره على عنصر آخر ينسجه ويتكامل معه.

**علاقة تيماتية:** إن العلاقة الأولى، المتفرعة عن نوعي السرد، تتوسل وظيفة تفسيرية تقوم على الانسجام دون التخفيف من صدامية الحدث ومفارقته، حيث أحداث السرد الثاني محتفظة باستمرارية مكانية، الأحداث فيها قريبة جدا ومترابطة، بينما العلاقة الثانية، علاقة تيماتية تفتقد تلك الاستمرارية الزمكانية بين السرد الأول والثاني لتؤسس بديلا عن هذا، يقوم على التباين أو التجانس، فأحداث السرد الابتدائي تختلف عن أحداث السرد الثاني التي تجيء محايثة لتعطي رؤية مختلفة وأكثر عمقا للأحداث الابتدائية، فتجيء جوانب الحدث البؤري، إن بأحداث قريبة أو بعيدة تتساقق والحدث الأول كي تسج عليه حكايات تمده وتشد مده بما يعطيه نفسا للاستمرارية.

في (أرواح هندسية) كما في (الريش)، أو باقي الحكايات الفانتاستيكية يوجد ثراء من التضمينات التي تأتي لتعطي توازنا للسرد الابتدائي قصد تضخيمه وتعزيز فوق طبيعته وتكمن أهمية هذه العلاقة

في أنهما ذات دلالة صلبة، فعن طريقها يتم تعضيد الفانتاستيك ومنحه أبعادا إيحائية عدة، كضرورة الوظيفة التفسيرية، وكتلتهما تعطي للسرد الفانتاستيكي بعده الحقيقي، المؤسس لخطاب تجريبي قادر على التقاط كيان الشيء وظلاله المتباينة والمتجانسة في آن، وهو لا يكتفي بهذا، بل هناك تنويعات متعددة، ليس تعددها شكليا فقط، بل إنه يساهم في إنتاج رؤى أدق وأكثر فعالية تمنح الخطاب بعده الفلسفي والإيديولوجي، وتخصب فيه التجريب والطرائق الجديدة في الكتابة الروائية، شأن أعمال سليم بركات التي تبلغ درجة عالية من التجريب، وشأن أعمال روائيين آخرين يستخدمون تقنيات سردية دقيقة كالحذف والإلحاق والإضافة والإبدال<sup>(9)</sup>. فالحذف يظهر عندما يلغى "الترهين المسرود" الفضاء الداخلي ويستوعب الخارج سلوك الشخص، كما نستطيع أن نتحدث (في السرد) عن حذف كلي عندما يكون السبب شيئا مجهولا من المؤلف، وهو مثال بعض المحيكات الفانتاستيكية، وبعض المحيكات الاستباقية مثل (هورلا) لموبسان<sup>(10)</sup>، فالسرد لا يكتمل منذ بدايته، كما أنه لا يقدم كل شيء وإنما هو متدرج يستعين بملحقات (مثلما هو الشأن في "وقائع حارة الزعفراني")، أو بالزمن الماضي واللغة ("أرواح هندسية" و "طرف من خبر الآخرة"، و "الريش") أو بالذاكرة (ذاكرة عواد أو راوى "أبواب المدينة" و "أوراق شاب" والحفيد في "طرف..."). إن الحذف الذي يكتسب تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكي أساسي لأنه ثقب سوداء تؤجج ما هو فوق طبيعي، وتجعله مساهما في خلق الحيرة والعطش إلى المعرفة.

أما عن الإلحاق والإضافة فإن بعض الإضافات البسيطة تجيء في الروايات البوليسية حيث يكثر المؤلف من الفرضيات التفسيرية<sup>(11)</sup>، وكل هذه التقنيات تفرز وجهات نظر، كما تفرز محكيا متراكبا يقدم

للمتلقي أحداثاً، تقوم على الإيهام بواقعية ما يقدمه، وهي واقعية عجائبية - على غرار الواقعية السحرية - فترصد اللحظات الداخلية الأكثر تنهاياً - دون تحديد زمني لها من الواقع - بلغة مغايرة لما هو مألوف، تستوعب هذا اللهب اللغوي المتدفق.

وقد استطاع السرد الفانتاستيكي تأسيس توجهه التجريبي، بإضفاء لغة الحلم على السرد الكلاسيكي، في صورته المشهورة، مع الاحتفاظ ببعض المقومات مثل تلك التي كانت تستعملها الحكايات العجائبية، بحيث يبرز السرد راغماً، باعتباره مكوناً رئيسياً في الخطاب الروائي الفانتاستيكي، من خلال وضعية السارد الذي يختلف، بالضرورة، عن سارد الرواية عموماً، سواء في روايات الخيال العلمي، أو الروايات البوليسية، أو في باقي المجالات الأخرى القريبة، فالسارد الفانتاستيكي له خصائص ومكونات، وحدود يشتغل عليها بأحداث فوق طبيعية.

## 1-2. السارد والتعجيب:

السارد في الخطاب الروائي كائن تخيلي يعمد المؤلف إلى خلقه، حتى يدعم سلطة السرد، انطلاقاً من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام، وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية، ويأتي مبعث السارد الفانتاستيكي، في هذا الباب، ضمن نسق نظري عام يعي مزالق البنيويين. وينظر إلى السارد ضمن رؤية جدلية، انطلاقاً من المتون الروائية الفانتاستيكية التي تحقق فريدة ساردها، وجدليته التي تسمح ببناء تأويلي للمحكى، ذلك أن رؤيتنا للسارد تتأسس من منطلقات تجريبية للتمحيص النظري، والاستئناس به، وهي إمكانية تتيحها الروايات الفانتاستيكية التي تخطط الطرائق

السردية الكلاسيكية، في خطوطها العريضة، لتسطر برنامجا سرديا جديدا يتلاءم والأحداث الفوق طبيعية، كما أن هذا المبحث يطرح مسألة تحديد هذا السارد وهويته داخل المحكي الفانتاستيكي، فهو مرسل للكلام يتعين بنفسه في النص دون وسيط آخر<sup>(12)</sup>، موكول بعملية الإخبار وإيصال الحكاية بأحداثها، انطلاقا من وضعيات مختلفة، ويحملها تصور "جولستين" في ثلاثة أنماط<sup>(14)</sup> تتنوع بين السارد والمؤلف:

<div data-bbox="166 572 370 635" style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">المؤلف</span> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">السارد</span> </div> <div data-bbox="249 643 288 683">(3)</div>	<div data-bbox="397 572 637 635" style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">السارد</span> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">المؤلف</span> </div> <div data-bbox="519 643 557 683">(2)</div>	<div data-bbox="670 572 874 635" style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">السارد = المؤلف</span> </div> <div data-bbox="760 643 798 683">(1)</div>
---	---	---

- **النمط الأول:** يجيء السرد عن طريق السارد الذي هو المؤلف الحقيقي، بمعنى أن هناك تطابقا بين السارد والمؤلف الحقيقي، وهذا النوع يجيء في السير الذاتية، كما هو الأمر في (هاته عاليا...) وفي (الجندب الحديدي) المصفورتين ببوارق عجائبية كانت تسكن مخيلة الصبي والطفل.

- **النمط الثاني:** هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في نقاط عدة، على إثرها يتم تقاطع ما هو واقعي بما هو متخيل، وتجلو (أرواح هندسية) هذا، خصوصا في وصف حياة الرسام المثقف والارتجاع أمام الواقع الملتهب:

"وأنا أجزم أن (أ.دهر) ليس قائدا فلسطينيا كما أخذت بعضهم الظنون (كيف ولماذا؟) بل هو المؤلف نفسه، سرد تجربة ذاتية مازجا بين ما هو واقعي بما هو متخيل، في نسيج فني، يرتق الشطح اللغوي فيه ثغرات لم تهدد على كل حال - بني الرواية"<sup>(14)</sup>.

هذا التقاطع يقضي بالنسبية في رؤية الأشياء، حتى تغدو كل رواية اغترافاً من الذاتي وغير الذاتي، من العقلي واللاعقلي، من الطبيعي والفوق طبيعي، لكن الضلع الواحد من هذين القطبين، المشكّلين للرواية، يكون أكثر تجذراً مع الضلع الآخر، فهذا التزاوج والتقاطع، بين المؤلف والسارد، هو محاولة للإيهام بواقعية الحدث، وتبرير التعجب للمتلقّي، عبر أردية الواقعي.

- **النمط الثالث:** وفي هذا النمط يكون التمييز العام فاصلاً بين السارد والمؤلف، شأن "عواد" سارد (دوائر عدم الإمكان) الذي لا يترك للمؤلف أية مصادفات لظهوره.

إن طرح الأنماط الثلاثة الرائدة للسارد، في علاقته أو عدم علاقته بالمؤلف الحقيقي هو جزء من تخطيط خاص بالسارد ووضعياته التي تفضي إلى تمظهرات أخرى للسارد داخل النسيج السردّي، تختلف وتنوع، وفي كل مرة تعبر عن منظور معين ورؤية تختلف عن التمظهرات الأخرى، لذا فإن اختيار المؤلف لتمظهر معين ينطلق منه سارد الرواية هو اختيار موجه يستهدف تقديم معرفة معينة بدرجة ما، فـ "العناصر السردية نجّية بالضرورة، لإقناع القارئ، واسترفاع المفارقة التخيلية التي تتمظهر واقعاً"<sup>(15)</sup>. ومهمة السارد هنا، هي خلق الإيهام المحايث للأحداث انطلاقاً من تموضعه المؤطر لعلاقته بالحكاية التي نجّية في ضربين اثنين:

أ. **السارد الملتحم بالحكاية:** وهو السارد المتضمن في الحكاية، ويشغل وظيفتين في آن: فهو راو ومشارك في الأحداث، وغالباً ما يتم الحكى هنا بضمير المتكلم، كعواد في (دوائر عدم الإمكان) أو "مم آزاد" و "دينو" في (الريش)، وهو أمر نادر في المحكيّات الفانتاستيكية التي تلجأ إلى ضمير الغائب، عبر السارد غير المشارك،

نظرا لطبيعة الأحداث الفوق طبيعية، لكن تجريبية الرواية الفانتاستيكية الحديثة تغامر بارتياح هذا الضرب، شأن "الخمسة اللامرئيين": الرواة العجائبيون الذين "ينصبون للرواية فحها الخيالي".

"... بالطبع، دون تمهيد، حين نقول "نحن الخمسة" فإنما نعني أنفسنا - نحن الخمسة غير المحسوبين في عداد هؤلاء الذين تثرثر مصائرهم" (ص10).

فهم رواة إلى جانب المؤلف الذي يخلق، في تباعدات زمنية، فجوات يطل منها للربط أو الإلحاق، وهو تنوع حققه سليم بركات في (الريش) و(أرواح هندسية) من خلال التعددية في المنظور.

ب. السارد غير الملتمح بالحكاية: ويتعلق الأمر هنا بالسارد الذي يحتفظ بوظيفة الحكيم دون اشتراكه في أحداث الرواية، مستقلا عنها غائبا من مجريات ما يوصفه فاعلا، ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكي، يعرض الأحداث، ويربط بين أصوات الشخصيات التي قدمها، فسارد (وقائع...) يروي، ويسند كل ما يحكيه، إلى الشخصيات المشاركة دون أن يتعين، وهذا الضرب له هيمنة في السرد الفانتاستيكي، باستعماله ضمير الغائب، وقد أحصى "جاك فيني" في دراسته حوالي 501 محكيا في الأنطولوجيات الكبرى<sup>(16)</sup>، فتوصل إلى أن هناك 276 محكيا بضمير المتكلم "يأخذ بيد قارئه، ويقوده نحو المجاهيل"<sup>(17)</sup> بينما الحكايات التي جاءت بضمير الغائب هي محكيات تعد من أمهات المؤلفات الفانتاستيكية، كما يمكن قراءة ذلك في نصوص روائية عربية:

م	الرواية	السارد	ملتحم	غير ملتحم	الضمير
1	دوائر عدم الإمكان	عواد	+	-	المتكلم
2	أرواح هندسية	الخمسة اللامرئيون	+	+	المتكلم - الغائب
3	الريش	السارد	-	+	المتكلم - الغائب
		مم آزاد	+	-	
		دينو	+	-	
4	طرف من خبر الآخرة	سارد غير متعين	-	+	الغائب
5	وقائع حارة الزعفراني	سارد	-	+	الغائب
6	أبواب المدينة	سارد	-	+	الغائب
7	فقهاء الظلام	سارد	-	+	الغائب
8	أوراق شاب	سارد	-	+	الغائب
9	عرس بغل	سارد	-	+	الغائب
10	الحقائق القديمة	سارد	-	+	الغائب

يبين هذا الجدول هيمنة السارد غير المشارك، وضمير الغائب الذي يجد حرية في سرد الماضي، ذلك أن "السارد يهيمن على قارئه، وعلامة هذه الهيمنة، هي استعمال الماضي" (18) الذي يجد فيه فسحة لخلق العجائبي، وهنا أيضاً يأتي فهم الماضي في الرواية الفانتاستيكية مخالفاً للماضي كما هو في المحكيات العجائبية الكلاسيكية في النثر العربي القديم والتي تلجأ إلى الزمن القديم جداً لاغتراف الخارق الذي يسوغ كل شيء، لكن ماضي الرواية الحديثة ماض قريب من واقع متعين يفهم بالقرائن، فهو المهيمن ليس بقصد اختلاق الخوارق، لكن من أجل تركيز رؤية معينة، مادام الماضي الذي يتحدث عنه مجيد طوبيا ويحيى الطاهر وإلياس خوري وغيرهم... يقع في الحاضر والمستقبل.

إن السارد الفانتاستيكي ملزم بالتوقيع على شروط منها أن يكون جديرا بالثقة<sup>(19)</sup> وقادرا على معالجة الخطاب حتى يسوغ الحكاية، ويقنع المتلقي بالتخييل وكتافته المفترزة لأحداث الحكاية التي تولد فيه الحيرة والتردد والاندھاش، كما "يعمل على حملنا لتقبل الخارق"<sup>(20)</sup>، مثلما ينتفي من حديثه أي معنى يؤول إلى المجاز، بالإضافة إلى توفره على تقنيات تشغيل الأزمنة بالإيهام والتكسير، في إطار استعمال الماضي حتى يكون حقل التلقي واسعا<sup>(21)</sup>. ويستطيع السارد فرض وجهة نظره المضفورة مع رؤى الشخصيات المشاركة.

انطلاقا من هذين الضربين، يمكن رؤية السارد من خلال ثلاث رؤى يتمظهر فيها، وهي:

**السارد - البطل**<sup>(22)</sup>: يظهر ملتحما بالحدث، كما يكون الحديث منصبا عليه، في مجمل فصول الرواية، عن طريق الإضاءة القوية بقصد إقناع المتلقين، مستعملا جميع قدراته في الحكيم عن ذاته ببناء موضوعية مزعومة، وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث، عن طريق بنائهم النفسي والعقلي، (حالة عواد والرواة الخمسة).

**السارد - الشاهد**: يروي الأحداث، ليس بوصفه مشاركا، وإنما باعتباره شاهدا ("طرف..." "وقائع...") كلاهما شاهد يروي أحداثا، وفي سرده "يتأرجح بين قطبين اثنين، البوح والتكتم فهو يتعهد بلغة تلميحية تؤخر الكشف الجوهرى<sup>(23)</sup>، عن تفسيرات عقلية أو فوق طبيعية للحدث الفانتاستيكي.

**السارد - المجهول**: يبقى مجهولا، ولا متعينا، في نظر المتلقي، تفاجئه الأحداث. وهذا النمط نادر، فيما يلتفت السارد الملتحم، أو غير الملتحم الى حمل معرفة معينة، يختار عن طريقها تحسير السبيل بينه



وبين المتلقي، بالرؤية والمنظور السردى الذي هو إجابة عن سؤال من يروي؟ ومن أي موقع؟

وإذا تفحصنا الروايات التي سبق التطرق إليها، في ضوء السؤال السالف، فإننا سنتوصل إلى حقائق نسبية تتغير من فصل لآخر، من بدء الرواية إلى نهايتها، إذ إن هناك منظورا ذاتيا - حسب تودوروف - يقدم الأحداث انطلاقا من وعي الشخصية باعتبارها الأساس في الحكى، ومنظورا داخليا يفصح عن النوايا الداخلية والخفية، عند الشخصية، عن طريق المونولوج والخواطر والأسلوب الحر غير المباشر، فالمنظور الخارجى يهتم بوصف التصرفات من غير تأويل، وهذه الأنواع من الرؤى يحفل بها الخطاب الفانتاستيكي، وتستتبعها الأنماط المميزة للمنظور السردى:

أ. الرؤية من خلف: أو التبئير الصفر، حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية، فهو كلى العلم، عالم بخفايا الأمور، وهذا النوع الذي كان سائدا في الحكى الكلاسيكي، تصفه إلى حد ما الرواية الفانتاستيكية، لنقول من خلاله أشياء فوق طبيعية، ففي (أوراق شاب...) يعلم السارد بكل شيء وعلمه لا يتجاوز ما عثر عليه في تلك الأوراق، عدا بعض التعديلات التي لا تغير من المعنى:

- "قدمنا هذه الأوراق كما هي، في ما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون في أضيق الحدود" (ص 7).

أما السارد في "طرف من خير الآخرة" فهو عالم بالداخل، وبالأحلام، والتصورات التي تدور في ذهن الحفيد، عكس راوي (وقائع...) الذي ينقل ما تراه العين المجردة، وما تتناقله الألسنة، فيكتفي بأن يطلق العنان لنفسه بوصف دواخل بعض شخوصه وأحاسيسهم.

إن الرؤية من هذا المنظور توجد في المحكى الفانتاستيكي دون هيمنة مطلقة، ووجودها مقصود لمنح السارد فرصة الحكى والوصف بحرية، غير مشروطة بحدود معينة.

ب. **التبئير الداخلي:** السارد في تساو مقصود مع الشخصية، لا يعمل إلا على تقديم كلامها، فهو يرى كل شيء من خلال وعي الشخصية، كما يكون متعددًا بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية، وهذا التساوي يجعل الرؤية موضوعية عند راوي (الحقائق القديمة...) وهو يروي ما يراه عن المخمور "إسكافي المودة" والدركي "وباقي علاقاته مع الآخرين، حيث إن معرفته تساوي معرفة المتلقي، أما عواد/السارد، الذي يعلم ما يعلمه الآخرون عن موت هنومة، فإنه لا يجاوز معرفتهم سوى بما يهذي به عن القرص وتجسيدات العجائبية.

ج. **التبئير الخارجي:** حيث السارد مجرد راصد للحركة الخارجية، يقف في حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل من معرفة الشخص، وهذا النمط الثالث من الرؤية لا تحققه الرواية الفانتاستيكية التي تزاوج بين الرؤيتين السابقتين، حتى تخلق منظورا يقدم للمتلقي أحداثًا مثيرة من عين شخصية واحدة تصبح هي مركز المحكى، ومنها نرى الآخرين<sup>(24)</sup> وندرك دواخلهم النفسية واعتمالاتها.

### 1 - 3. وظائف السارد الفانتاستيكي:

خصصت الدراسات المتعلقة بالسارد جانبًا مهمًا لوضعيته ووظائفه داخل الرواية، والتصور الشفاف لهذه الوظيفة التي تعمل على إيصال المعرفة والمتعة الفنية، وقد انقسمت هذه الوظائف إلى أساسية

وأخرى ثانوية مكملية، تعملان معا على تلميع اشتغال السارد في الفانتاستيك.

ففي وظائفه الأولية يقوم السارد بعرض أحداث الحكاية من نقطة معينة، فهو محركها ومحرك الشخصية التي تسهم عمليا في تعزيز الحديث وإبرازه، فسارد (الحقائق) يعرض في البدء وصف عالم معين، ثم المخمور ووضعيته، بعد ذلك وظيفة الفعل، كما تحيء وظيفة المراقبة لتتمم الوظيفة الأولى من الوظائف الأولية: وهي لما يتموضع السارد في وضع استراتيجي يصير من خلاله مهيمنا، ويمثل "عواد" نموذجا حيا لذلك، لأن الحدث يقوم عليه ويتعلق به وبهزيمة.

أما الوظائف الثانوية للسارد الفانتاستيكي، فإنها تتمثل في تراجعه إلى الوراء، ليصير الربط مهمته، مع نقل أحداث لا يتدخل فيها بالرأي والتعليق. وفي نماذج الوظائف تكامل لا بد منه، يتيح للسارد أن يقدم ما لديه من معلومات تحاith الأحداث التي يرويها، وتتيح له تجاوز الإطار الضيق الذي يمكن أن نضعها فيه، ونصنفها ضمنه إلى ما هو أولي وثانوي، في تحديات تضبط بصرامة، وظيفة السارد من حيث اشتغالها وهي التي حددها جينيت وأضاف إليها المشتغلون بالنظرية السردية تفاصيل أخرى، تتحقق في السارد الفانتاستيكي مع تعديلات داخلية تقتضيها ظروف تموضع هذا السارد.

- وظيفة السرد: وهي بديهية بالنسبة للسارد، مادام السرد هو السبب الذي وجد من أجله، فهو يروي أحداثا ويركب خطابات يضمناها رؤيته الفنية والإيديولوجية، تجعل هذه الوظيفة معقدة، لتواجهه وسط أحداث فوق طبيعية، مطلوب منه إيصالها بتقنيات معينة تجعل المتلقي مقتنعا بها، باعتبارها ضرورة، في كل المحكيات الفانتاستيكية، لأنها تتعلق بتقديم مجموعة معلومات يتمخض عنها حكي وخطاب.

- وظيفة التنسيق: و تكمل وظيفة السرد، بلجوء السارد إلى التنظيم الداخلي للخطاب - مهما بدا مشتتا - انطلاقاً من الربط والتذكير بالأحداث، وخلق إشرافات للدهشة والإثارة والتنوع في الربط، وقد كانت المحكيات العجائبية القديمة في الشر العربي تتميز بهذه الخاصية عن طريق جمل من قبيل: "سوف أحكي لكم"، "إنها حكاية غريبة ترتعد لها الفرائص..." وما شابه هذه النماذج، وكانت تستخدم للتنسيق بين اللحظة - الصفر لتأسيس تشويق ابتدائي لما سيأتي من أحداث، وبين المتلقي المترقب للأحداث، وهو في حاجة إلى تنسيق بينها.

أما في الرواية الحديثة فإن سارد (الحقائق القديمة...) وكذا (تساوير من التراب والماء والشمس) يقوم بالتنسيق على مستويات ثلاثة، فهو يقدم الكلمة للمخمور والدركي مباشرة، مكتفياً بـ "قال المخمور" و "قال الدركي لنفسه" أو "حكى لصاحبه" وهي جمل رابطة لجسور الحكي، نحو ربط جسور أخرى من إشاعات متخيلة بين الواقع والتخيل.

إن وظيفة التنسيق في المحكى الفاتناستيكي يمكن رؤيتها بجدل أكثر خصوصية، خصوصاً من زاوية كيف ينسق السارد للتواصل بينه وبين المتلقي لأحداث عجائبية؟

يتضح التنسيق منذ البداية في سعي السارد إلى ربط معرفته بحاسة التلقي عند القارئ وغالباً ما تجيء وضعية سردية، كما في (طرف من خبر الآخرة).

"باب كبير له عقد عال، جهم، بسيط الزخرف، في جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غيرة القدم. المصارع من خليط الخشب المحرم بصفائح الحديد" (ص 198).

في (الحقائق...) يستهل السارد حكيه المنظم بوصف رجل سمين وصاحبه، وهما ياكلان عجلا مشويا، وديكا روميا، وطاووسا محشيا، (ص 451) يهيء به المتلقي، هادفا من ذلك إلى ربط الحدث الفانتاستيكي بمقاصده.

إن تناول الوظيفة التنسيقية، في هذه الحكيات، هو أعقد بكثير مما يمكن أن يبدو، ويتجاوز الاشتغال التنسيقى إلى تنسيق نفسي، لا يتأسس بكلمة، أو جملة رابطة، ولكنه قد يأخذ فصلا كاملا، أو نصا برمته حتى يتم الربط بين الدلالات والمرجع.

- وظيفة الإبلاغ: ويتوخى منها إبلاغ خطاب ما للمتلقى، فيأتى أخلاقيا أو غير ذلك على لسان الحيوان، كما يجيء عند الطاهر عبد الله في (حكاية على لسان كلب). وفي هذا الباب تدخل محكيات الخوارق والتعجب الموجهة إلى الطفل، تقصد مغزى معنا من ذلك، فهذه الوظيفة يمكنها أن تجاوز هذا إلى ما هو أهم وأشمل، بحيث يمكن التساؤل عما يريد سارد (أرواح هندسية) و (الريش)، أو (دوائر...) إبلاغه للمتلقى؟ الجواب عن هذا السؤال يفضي إلى أن إبلاغ المتلقى أحداثا فوق طبيعية تولد فيه الحيرة والتردد، وتجعله بين قطبي التصديق وعدم التصديق.

ويصعب أن نجد في "الحكيات الفانتاستيكية" مغزى معنا يحصر المعنى الأشمل لها ويقيده في خانة أخلاقية، أو إيديولوجية.

إن الرواية، في نهاية الأمر، هي محصلة أشياء عدة مترابطة تفصح عن أشياء غير مقولة، أو الحديث بما همشه العقل ونفاه "المنطق". إنها حرية التخيل واللاوعي، وإدانة يعبر عنها بالسخرية أو الرعب، تفيد من عدة قنوات تقنية حديثة، لتبليغ هذه الإدانة، وإيصال القارئ إلى منطقة التردد وهي منطقة الوعي بما هو محتمل وما

ليس بمحتمل، ودعوى جديدة لرؤية الواقع والنفاز إلى عمقه الكثيف.

- وظيفة انتباهية: وتعزى إلى سارد يقوم بإيجاد مكان للمتلقى وسط المحكى، حيث يوجه إليه السارد الخطاب تنبيهاً أو سرداً، والمحكى في هذه الروايات لا يتوجه إلى كائن معين داخل النص، لكن السارد الفانتاستيكي يفترض قارئاً، والأحداث الفوق طبيعية تعمل على إثارة انتباهه، كي يكون مهتماً لما سيأتي.

- وظيفة الاستشهاد: يتكفل السارد بإنجاز هذه الوظيفة في ما يقوم به من وظائف متعددة، وتتحلى في إثبات السارد - إن في خطابه التقديمي أو في نصه الروائي - للمصدر أو المصادر، التي استمد منها معلوماته، كما جاء في (أوراق شاب...)، وهو استشهاد إيهامي في المحكى الفانتاستيكي بحيث تكون الذاكرة هي المصدر البهي، شأن (دوائر...) إذ يلجأ مجيد طوبيا إلى الفولكلور الشعبي المختلط بما هو سحري وعجائبي لصوغ نسيج محكى فانتاستيكي، كما يعتمد السارد الفانتاستيكي إلى الحلم والاستيهام من حيث هما مرجعان مرفودان بمصادر أخرى (الريش - طرف... إلخ).

إن المخيلة، بكل ما تتضمنه، تبقى هي الحقل المصدري الوحيد - وليس المطلق - للسارد الفانتاستيكي الذي يزرع خطابه بمصادر توهم بالإحالة على الواقع تلميحاً، أو تصريحاً (أرواح هندسية"، "الريش")، وهذا اللجوء يبقى ذا وظيفة تكسر من تصاعدية التخيل، بالإضافة إلى الوظائف الخمس السالفة<sup>(25)</sup>، هناك وظائف أخرى ذات أهمية عند السارد الفانتاستيكي، منها أنه ملزم أيضاً بالتعليق على بعض الأحداث، سواء كان السرد ملتحمًا أو غير ملتحم بالمحكى، فهو من حين لآخر

يقحم تعليقا فلسفيا أو إيديولوجيا، يتغيا من ورائه تحقيق الوظائف الأخرى:

"ذلك هو الموت إذن، ألم ساحق حاصله تحرر الكيان من عنصر الجسد، وبه يتحقق التحرر من النقص، ذلك الذي شرطه الجسد" (طرف...).

"لا... أنا لست ميتا جديدا، أنا ميت منذ الأزل، أنا مت قبل أن يخلق العالم كله، حتى قبل أن يكون هناك موت" (عرس بغل ص 11). وظائف السارد متعددة، وهي جزء من تركيبة عامة تهدف إلى تقديم أحداث فوق طبيعية، بطرق وأساليب تمنح النص سردية حقيقة بخلق تفاعل وانفعال، ولعل النص الفانتاستيكي قد استطاع أن ينوع في طرائق السرد، ويستوعب السرديات الحديثة الهادفة، يجعل الرواية أكثر مرونة، وقابلية للانفتاح على نصوص ومنظورات أخرى.

## 2- حساسية الوصف الفانتاستيكي

يتموضع الوصف باعتباره مستوى رئيسيا في الخطاب الفانتاستيكي بجوار السرد، فيشتغل على خصوصيات تتعلق، مباشرة، بالكائنات والأشياء، كما ييسط القصة في الحيز - بتعبير جينيت - بالإضافة إلى صعوبة تعريفه نظريا، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء غرائبية، وعوالم مسحورة - حلمية، وفوق طبيعية، مثلما كان الأمر قديما، في الأوصاف التي زخرت بها مؤلفات الوهراني والقزويني وابن بطوطة، وغيرهم، وفي الرواية العربية الحديثة بأشكال وطرائق مختلفة.

والوصف في هذه الحالة يأتي مشحونا بقوة إضافية تجعله "شبكة دلالية وبلاغية منظمة بقوة"<sup>(26)</sup> إنه شبكة لتصيد العجائبي الصادم باستعمال أوصاف ونعوت، في حين يستعمل السرد الأفعال في زمنيها الحركية، وقد عرف الوصف تطورا نوعيا ومهما داخل خطابات نظرية، بلاغية، وشعرية<sup>(27)</sup>، فابتدأ عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر بامتلاك قانون أدبي، حتى بات عنصرا محوريا في النسق الروائي، محركا للنص، ووسيلة لإلغاء بعض القيم الحكمية. كما أصبحت للوصف مساهمة في معرفة شخوص الرواية، معرفة دقيقة تناوب بين ما هو ظاهري وباطني، بالتركيز على العرض، إنه يعطي للوصف المتعدد مكانه، حينما تكون العبارة حية<sup>(28)</sup>، ذات قوة وحساسية مدهشة، آنذاك يجيء الوصف الفانتاستيكي متعددا وصادما بدوره، مادام يشكل وسيلة تتم بها المبالغة في تصوير حادث ما، أو



كيان معين، من ثمة، فإن الطفرة النوعية للوصف الفانتاستيكي هي طفرة محايثة للسرد ومرتبطة به، جاءت في إطار التجريب الروائي الذي فجر المكونات السردية - والوصف ضمنها - وتحولت، مستجيبة في ذلك لتحولات الواقع، والتحول في المخيلة أيضا، كما أن هذه الطفرة ستكشف عن هيمنة الوصف الفانتاستيكي وأهميته في إيصال الحدث الفوق طبيعي، وتجسيده على مستويات معينة في تناوب مع السرد الذي يكمل الوصف ويعضده.

وللوصف في الخطاب الفانتاستيكي دور دقيق في تمثيل هذا التشكيل، كما أنه يمتلك أدواته الخاصة التي تعمل على تنظيم الحكى، بقصد معرفة خاصة، تجعل المتلقي يطرح مجموعة من التساؤلات المنهجية في ما يتعلق بوضعية السارد الواصف ومواقفه، ثم الشيء الموصوف، أو ما يعزى إلى الهوية الفانتاستيكية للوصف، وهذا هو أساس السؤال الذي يتحصل بالإمام، والعمد إلى تمحيص هوية الوصف، وتحديددها عن طريق ضبط المستويات، انطلاقا من تجلياتها داخل النصوص الممثلة لهذا النوع ثم الأنواع والوظائف الأخرى.

## 2 - 1. مستويات الوصف الفانتاستيكي:

يتخذ الوصف في المحكى الفانتاستيكي مستويات متعددة، لكن طرقها متقاربة، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء فوق طبيعية تتطلب دقة شديدة، فهناك طريقة يندمج فيها الوصف بمجموع نص واسع، وأخرى يمثل فيها وحدة مفككة تعمل داخليا، وتضمن تماسكها<sup>(29)</sup>. وهما طريقتان تحققان وجودا فعليا في الرواية، لكون الخطاب الفانتاستيكي يعتمد إلى وصف الشيء في حركيته، وسكونيته، وقد عودنا الوصف أن يكون من زاويتين اثنتين سواء من شخصية ثابتة

أو شخصية متحركة، في كلتا الحالتين يكون الشيء الموصوف جامدا متوقفا، لكن الوصف الفانتاستيكي في استغلاله للوصف المشهدي الموسع من جهة، والوصف المجتزأ من جهة ثانية، يقلب المعادلة فيجعل الشيء الموصوف هو الذي يجري عليه الحكم بالثبات أو بالحركة، وغالبا ما تكون الموصوفات الفوق طبيعية حركية، بينما الشخصية الواصفة ثابتة: فـ "عواد" في (دوائر عدم الإمكان) يصف ببلاغة متمكنة السلم الذي تصعد عليه "هنومة" إلى السطح، كما يصف هذا السطح وفرحته، وانتعاش الشجر، والطوب والسور والتراب والزرع والصفادع والنخيل والقطط والنجوم والهواء (ص 159).. إنه وصف لأشياء مجسمة تجعل الواصف يختار مفرداته بدقة، فيمزج الوصف بالحوار لتأكيد ما يصف.

فالواصف، الذي هو سارد الرواية وبطلها الدرامي، عواد، إنسان مختل، كما أن واصف أحداث (وقائع حارة الزعفراني) محايد لا يروى إلا بالاستناد إلى الشخصيات المشاركة أو الوثائق، ودور الوصف في هذه الأعمال الفانتاستيكية هو الاشتغال في السرد، وتحريكه، مادام الوصف ينطلق معمدا بتأملات فلسفية تخترقه، وبحوارات متخيلة استيهامية:

"صار الليل حزنا، والنهار بحثا... وتمايل عودها المياس أمامي نادبا بصمت بختها، عصري الألم وشعرت بالمرارة في فمي" (دوائر. ص 138) فضلا عن المستوى الدقيق في ترصد الأنات غير المسموعة، ومزج التوصيف بالمبالغة والتعجيب.

كل هذا يطرح السؤال عن مدة ارتباط الواصف الفانتاستيكي بالوصف وكيف يطنعه بكثير من المبالغة والدقة، ذلك أن "عواد" والرواة الخمسة أو "مم آزاد" يصفون أشياء لا يراها السارد العادي - وإن كان من النوع العليم بكل شيء - فيثبتون لحظات مشهدية

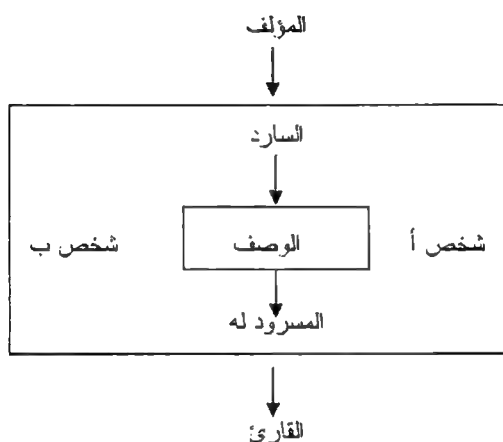
موصوفة بعنف، شأن سارد (وقائع حارة الزعفراني) الذي يقدم أوصافاً متباينة للشيخ عطية، من أفواه سكان الحارة، وبذلك، فللوصف مستويات ثلاثة<sup>(30)</sup>:

- إنه انعكاس لانفعال شخصية الفنان الذي يهدف إلى إثارة المتلقي عن طريق اختيار وتصنيف العديد من الجزئيات، فسلم بركات أو يحيى الطاهر أو عبد الحكيم قاسم يلجأون جميعاً إلى الملمة شظايا مشعة تبدو مهمة في زوايا عجائبية، وتوظيفها بصرامة، إذ إن انفعالات المبدع وهمومه تبصم غضبها الأدبي في وصف متوتر يلهب رحم الأشياء وكياناتها، فيعطئها وجوداً فانتاستيكياً متفرداً ينبسط على قطبي التوتر والانسجام.

وتؤسس أوصاف التوتر بلاغة التخيل المستندة إلى الغرابة المقلقة والمفارقة، فضلاً عن خلق مسوغات فنية وغير فنية لتلك المفارقات. وتوضح مستويات الفانتاستيكي انطلاقاً من كل الأعمال الروائية - السابق ذكرها - التي تبرز مدى تقويضها للوصف الكلاسيكي المهتم بالتزيين، والتماذي في تحسيس القارئ بقدرة المؤلف على القول بأنه عين تكتب مستندة إلى بلاغة تستعرض مسالكها وتقنياتها. إن مستويات هذا الوصف تبيء مغايرة بحريته وحركيته من جهة، ثم اهتمامه بالهامشي - المحبوء في الواقع المرئي أو اللامرئي القابع في اللاوعي أو في الذاكرة الجماعية، من جهة ثانية.

- يأخذ الوصف على عاتقه جعل المتلقي مهتماً بما يوصف. والأحداث المرافقة لما هو موصوف، فحينما يهتم سارد (طرف...) بوصف المكان، فإنه شيء مقصود لا يفعله من باب التزيين، بل بهدف جلب اهتمام المتلقي إلى غرابة المكان، مثلما يلجأ إلى إثارته عن طريق وصف الشخص والاشياء.

- يتجلى المستوى الثالث في خدمة الوصف لقراءة سمات شخص الرواية، وذلك بالوصف المشهدي لهذه الشخصيات مما يساهم في إعطاء لمحات مشتتة عن شخصية معينة تجتمع في ذهن المتلقي عند انتهائه من قراءة الرواية. في (أرواح هندسية) لم يكتف الخمسة اللامرئيون بوصف المظاهر الخارجية ل: "أ - دهر" فقط، بل إن وصفهم انصب على السمات، والأشياء الداخلية الدقيقة، حيث يتقاطع مع الشخصية الواصفة، وهو ما يلخصه تخطيط هامون<sup>(31)</sup> التالي:



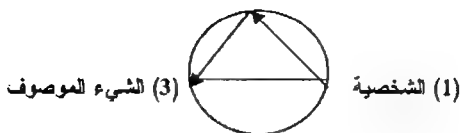
هذه المستويات الثلاثة التي تتنوع على الشكل أعلاه، هي وجه من وجوه الوصف الفانتاستيكي، المتسلح بالتصعيد والمبالغة، ثم التجسيم والدقة مع الاهتمام بالجزئيات البسيطة المكونة لنسيج الرواية.

## 2- 2. الأنواع:

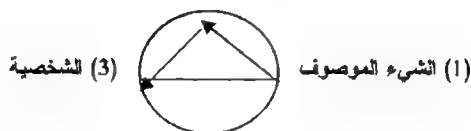
استطاع الروائيون التجريبيون بحساسيتهم الجديدة الوصول إلى تكسير النموذج الكلاسيكي للوصف، الذي كان يعتمد على

(الشخصية - النظرة - الشيء الموصوف)<sup>(32)</sup>، فصار معكوسا مع الاحتفاظ بالنظرة من حيث هي محور يربط بين الشخصية والشيء الموصوف إلى (الشيء الموصوف - النظرة - الشخصية).

(2) النظرة



(2) النظرة



هذا التحول هو جزء من تحولات عدة في باقي المكونات الملتحمة مع الوصف في نسيج متكامل، مع تعددية الوصف داخل المحكى الفانتاستيكي الواحد، وقد ميز البلاغيون هذه التعددية في ستة أنواع تجعل الواصف الفانتاستيكي يلتزم بها مركزا على أنواع معينة لتبسيطها، دون أخرى:

**وصف الزمن:** ويأتي في المحكى الفانتاستيكي متميزا، لكون الزمن يمثل خاصية جوهرية في تحديد الفانتاستيك، ومن ثمة، فإن وصفه يحظى بأهمية زائدة، وبتمثيل زمني يوازي انفلات الزمن من قبضة التحديد والتقويم المستعارف عليه، وقد يأتي وصف الزمن ضمينا مثلما هو في (طرف من خبر الآخرة) بترصد السارد لزمن الموت وزمن الحلم، أو في (دوائر عدم الإمكان) حيث الذاكرة تبدأ المحكى من نقطة موت هنومة ثم تمر عبر أزمنة تحترق، ويشم عواد وحده أبخرتها، شأن الزمن في (أوراح هندسية) و(الريش) والأيام الضائعة من التقويم الزمني.

وصف المكان: يشكل وصف المكان، بدوره، ثقلا داخل المحكى الفانتاستيكي، ويمكن الجزم بأن أغلبية الأوصاف خاصة بالمكان المتعين، أو غير المتعين. ففي (أرواح هندسية) تتناثر عبر جزئي الرواية، أوصاف حقيقة للمكان غير المتعين الذي يعرف بالقرائن، ومكوناته التي تحظى في الرواية باهتمام خاص:

"انهارت عمارة "أبسي كير" ولم يسلم محيطها، في قطر يتجاوز أربعمائة متر في المحلة التي عاد إليها قاطنوها إثر الهدنة الدولية والمواثيق المعلومة والمجهولة التي ألفت بالمحاربين المخدولين إلى الجهة الثانية من البحر" (ص 25).

كذلك تجيء أوصاف المكان في جل الأعمال الفانتاستيكية ملتزمة وعميقة، من خلال الرغبة في القبض على الذرات غير المرئية في ذلك الفضاء المولد للتعجب.

وصف المظهر الخارجي للشخصية ووصف فكرها، والوصف الجسمي لها (البورترية) وأيضا الوصف الحي للحركات والانفعالات وهذه أنواع أربعة من الأوصاف المجزأة الخاصة بالشخص الروائية، من جهة أولى، فإن وصف المظهر الخارجي للشخصية يساهم في إعطاء صورة واضحة متكامل مع الوصف الجسمي، وعندما يعمد راوي (حارة الزعفراني) إلى وصف، "الشيخ عطية" فإنه يصفه عن طريق الآخرين، إذ هو شيخ في حجرة معتمة، له بريق في عينيه المستديرتين، تجاوز المائة وخمسين عاما، له لحية يتخللها بياض، ويذكر الأهالي أنه سيرى القيامة بعينه، ولد من بطن أمه نابت اللحية تكلم بالقرآن قبل خروجه من الرحم (ص 51 - 52). كما يعمد عبد الحكيم قاسم إلى وصف جد الحفيد بالإيقاع التعجيبى نفسه، فهو "شديد التحول، جلبابه الأسود الكشميري الثمين معلق على كتفين مديبين، تحته صدر

ناصع من القطن له أزرار صدفية، وجه الجد مخيف له عين مطموسة بالبياض كأنهما زلطة، أو حبة عقد رخيص، العين الأخرى محمرة، مخبوضة، شائخة الجفون، الفك الأسفل محطوم معوج" (ص 199).

ولجأ "الخمسة اللامرثيون" إلى أوصاف متعلقة بالشخص الموكولين بهم (الطفل صاحب الجمجمة الرخوة، و أ.دهر). لكن الجديد في توصيف الشخص هو أن هؤلاء الرواة استطاعوا من موقعهم، بوصفهم رواة، أن يدفعوا بالقارئ إلى تمثل أوصافهم عن طريق صفات ونعوت يصفون بها أنفسهم، تتخلل كل فصول الرواية.

ويبدو أن الغاية من هذه الأوصاف للمظهر الخارجي للشخصية ترتبط بتأدية وظيفة تساهم في تأكيد الفانتاستيك وسمه التعجب في هذه الشخص، فوصف "دينو" أو "مم آزاد" أو الشيخ عطية أو الحفيد.. هي أوصاف فانتاستيكية للمظهر الخارجي تشير إلى المظهر الداخلي، النفسي والفكري، بحيث إن سمة أوصاف شخوص الروايات السابقة هي الضجر والعنف غير المحدودين، والانفعالات المرسومة بدقة.

إن الأوصاف الخاصة بالشخص في مظهر تأكيد الفانتاستيكي، تأتي بقصد استيلاء شخوص تستطيع احتمال اللامألوف والسير به في آفاق أبعد من أي تصور.

كما يلجأ السارد/الواصف الفانتاستيكي، في كل أوصافه إلى اختيار مفردات وعلامات أسلوبية تساهم في تخصيص وصفه<sup>(33)</sup>، انطلاقاً من استعماله لاستعارات تعاقبية تتعلق بالتشكل وكل الأدوات البلاغية مثل التكرار في استعمال نسقي لوحداث منفصلة، قيلت أو ستقال، والروابط التي تدفعها إلى خلق مدونات وصفية<sup>(34)</sup>، تعطي لكل موضوع وصفي مصطلحاته الخاصة، مثلما يلجأ إلى ذلك روائيون عديدون، بتخصيص مصطلحات ووحدات معجمية من حقولها الأصلية

في وصف كيان ما، الشيء الذي يفضي بالتوسع الإسنادي إلى فرز ستة نماذج من الوصف، منبثقة من تصور المدونة الوصفية:

**النموذج الأول:** وهو كلما صار الوصف تقنيا، يستعمل مفردات ذات دلالات أحادية أو أسماء أعلام - علمية، وقد صار هذا الوصف لغة فردية متخصصة يتعذر فهمها<sup>(35)</sup>، والمحكي الفانتاستيكي يتعد عن هذا النموذج الذي يسود المؤلفات العلمية المتخصصة.

**النموذج الثاني:** الموضوع الموصوف، المقدم، والوحدات المعجمية المشكلة له سهلة، يستطيع المتلقي فهمها لكونها لا تغرق في أوصاف حشوية أو تزيينية، بقدر ما تنصب على وصف يهدف إلى إيصال المعنى.

**النموذج الثالث:** ويعمد إلى إدخال نوع من الكتلة الدلالية في النص، والتي من الممكن أن تؤول بطرق متنوعة من طرف المتلقي<sup>(36)</sup>، أي أن الوصف يجيء مفتوحا على نوافذ متعددة بعدد المعاني التي تتيح للمتلقي إمكانية التأويل، وتفكيك تلك الوحدات، فحينما يصف الجرو "محظوظ" في (حكاية على لسان كلب) القادمين من المدينة إلى الريف، والكلبة البيضاء "لولو" فإنه لا يفعل ذلك اعتباطا: "قفز الأولاد من العربة المكشوفة التي تشبه الإزوة، وعانقوا وقبلوا أولاد أصحاب البستان، وبنات صاحب البستان، ونطت من العربة كلبة بيضاء، قليلة الحجم... نظيفة... يكسوها شعر غزير وكان اسمها لولو، وكان برقة لولو طوق من الجلد تدلت منه أجراس تدق وتنشر النور، وكانت لولو رشيقة الخطوة مشيها على الأرض يشبه الرقص" (ص 326). يعطي هذا الوصف دلالة ستساعد المتلقي على فهم ما سيأتي من أوصاف وأحداث، مثلما هو الأمر في كل المحكيات الفانتاستيكية، التي تأتي أوصافها بكتلة دلالية تساهم في تأويل أحداث الرواية.



**النموذج الرابع:** ويتجلى في ظهور مصطلحات مقولية بخصوص وصف الملامح، كليشيهات قائمة، هي صور بلاغية تحيل إلى القول بأن المحكيات الفانتاستيكية تتميز بهذه الخاصية اللغوية، بل أكثر من هذا، إن هذه المصطلحات المقولية ترقى إلى مستوى الصور فتأتي صادمة:

- "كان الموت كغيره من المحاربين الذين احتالوا لكل شيء... فبدوا مدحجين في هذا الطرف أو ذاك" (أرواح هندسية ص 50).
- "أنتم قطط مزبلة". تقول الأم فيرد أولادها:
- أنت مزبلة.
- أنتم مدعسة الباب.
- أنت لصة.
- أنا؟ يا للبهائم.
- أنت نعم، شخيرك كمؤخرة الكلبة.
- شخيري أنا؟ ميني والدكم ملوث بالسل يا أولاد الفضيحة" (أرواح.. ص 166)

- "... حيث تتدلى مخيلة أ.دهر من الفراغ المعدني كورق الزينة الملون في بيت منهوب، وإذ يلتفت الشاب نفسه إلى مخيلته التي تتجسد بعيدا عنه كما ثوب نزرعه لابس" (أرواح... ص 167).

تمثل هذه النماذج، وغيرها وصفا يشتمل على كليشيهات وصور تبدو ثرية بإعطاء الشيء الموصوف وجها آخر، أكثر إشعاعا، بدلالات متعددة لا تتوقف عند قراءة واحدة.

**النموذج الخامس:** وهو الخاص بوصف يتضمن مدونة خالصة للمفردات التقنية المخصصة للإضاءة واعتماد سلسلة من الاستعارات، أي الوصف بمفردات مركزة وصميمة تحقق الإضاءة لمجموع المحكى،

فأثناء وصف انفعالات الشخصية ينبثق معجم السارد من مدونة تخص النفس، إذ لا يمكن الإتيان بمعجم آخر من حقل مغاير.

**النموذج السادس:** في هذا النموذج، يظهر الوصف كأنه متوالية خالصة من الإسنادات، بارتكازه على مدونة تنتمي إلى الحواس الخمس، وهي مدونة طبيعية، ومألوفة، مادامت لا تتجاوز الأوصاف المحتملة، فراوى (وقائع حارة الزعفراني) يصف عن طريق السماع والإسناد، و"مم آزاد" يصف انطلاقاً من النظرة المؤسسة لقيام وصف يتضمن كافة المقومات الجمالية.

إن هذه النماذج التي هي أنواع وصفية، بالإضافة للأنواع الأخرى، تشكل قوام الوصف الفانتاستيكي المندغم في ثنايا الحكيم، والمنبثق من زوايا السرد والحوارات والخطاب المباشر وغير المباشر، مما يجعله وصفاً سردياً قائماً بذاته.

## 2-3. وظائف الوصف الفانتاستيكي

إذا كان الوصف هو إحدى العلامات المفضلة في الأدب، كما يقول جان ريكاردو<sup>(37)</sup>، فإن ذلك يتأتى من الوظيفة التي تعزى إليه وتشغل حيزاً رئيسياً في إطار الحكيم، فالوظيفة التي كان يشغلها الوصف في الأعمال السروائية لم تعد مقبولة اليوم بفعل التحولات والتراكم الروائي الذي أفرز تصوراً حقيقياً بالمناقشة، في ما يتعلق بالوصف وعمله داخل النص، باعتباره - كما يقول بارت - صانع عالم خيالي<sup>(38)</sup> له وظيفة استراتيجية أمام الوظيفة الكلاسيكية التي كانت ترتبط بالتزيين، واستيلاد الديكورات، مع الإطالة في وصفها، على غرار أعمال بلزاك وجرجي زيدان في رواياته التاريخية، أو حتى الأوصاف المبتوثة في الأعمال النثرية القديمة، لكن وظيفته عند إدوار الخراط وهو

يصف الدواخل الملتهبة لمخائيل تجاه رامة في رواية (رامة والتنين)، تجيء مغايرة، وذات توجه معين، يكسر التوجه الكلاسيكي التزييني كما كسرتة نصوص روائية عربية عديدة وعت المسألة الوصفية وادركت أهمية التحولات في إطار رواية عربية تقيس النبض المختل لكيانات الهوية المحبطة<sup>(39)</sup>.

ويستطيع فيليب هامون مرة أخرى أن يرصد للوصف خمس وظائف، بعضها يلتقي أو يختلف مع وظائف الوصف الفانتاستيكي التي لا تخرج عن مكوناته وعمده التي سنها النقاد والمهتمون بهذا الجنس الأدبي:

● الوظيفة الفاصلة/التحديدية: وهي الوظيفة القائمة في جميع المحكيات، إذ يقوم الوصف بالفصل بينه وبين السرد، مادام هذا الأخير يبدأ حينما يتوقف الوصف، هذا التحديد للانتقال يستعمل العديد من الوسائل فقد يحس به المتلقي، كما قد لا يحس به، فتكون هناك مرونة وفقت المحكيات الفانتاستيكية في تحقيقها بسهولة الانتقال دون خلق نشاز ما.

- "مم" ينطلق على يديه، وقدميه، أكثر خفة، والمكان المعتم، في الليل، يتضح رويدا رويدا، لعينه الثابتين وهو - كما لم يعهد ذلك من قبل - يتشمم الجهات كلها معا، بحساسية تفصل الروائح المختلطة: "هذه رائحة سويقات قمح محصودة، هذه رائحة قنيط، هذه رائحة جدول مياه..." (الريش ص 57).

يبدو جليا في هذا المقطع، كما في مقاطع روائية متعددة، امتزاج نسجي بين الوصفي والسردى بكل أنواعه، فالسارد هو التكفل بالانتقال بالوصف والسرد، والتعليق، والتساؤلات، وكل ذلك يتم دون أن يحس المتلقي بالانتقال بين الوصف والسرد.

● **الوظيفة التأجيلية:** وهي أساسية في الخطاب الفانتاستيكي، لأنها تعمل على تأخيرات متوالية لخاتمة منتظرة، فقد ينساب السرد بأحداث تتطور كأنها في اشتعال دائم، لكن السرد يتوقف فجأة مفسحاً المجال للوصف الذي يوقف كل حركية زمنية، وهذا الإدخال الوصفي يؤدي إلى وظيفة تأجيل استمرارية الحدث في الزمن، وهو ما تلجأ إليه الرواية الفانتاستيكية، خصوصاً حين يتعلق الأمر بإعطاء تفسير ما يتأرجح بين التفسير العقلي والتفسير الفوق طبيعي، ففي (طرف...) يعلن السارد، بدءاً، موت هنومة ثم ينطلق في أوصاف عديدة ومتنوعة:

"صراخ النساء يسوط القلوب برعب وجزع، وجوه عليها غبرة الرجال، يحوقلون ذاهلين، النساء مشقوقات الجيوب، مجروحات الخدود، معصويات الرؤوس بالطرح السود". ثم يصف زوج الميت..." بوجهها الأسمر الوسيم، وعينيها البنيتين، وحاجبيها المتقوسين، وأسنانها الناصعة كقطع الصدف". بعد ذلك يستمر في تأجيل الحديث عن الميت، بأوصاف أخرى تؤدي وظيفة تأجيلية تساهم في تمديد الحكى، ومحاولة تعديل المعادلة بين زماني الحكى والحكاية.

● **الوظيفة التزيينية:** وتتحقق عندما يتم دمج الوصف في نسق جمالي وبلاغي، وتطرح هذه الوظيفة إشكالا لا بد من حله، فقد كان لها وجود قديم ومهيمن، أصبح ثانويا في الرواية الحديثة، وإنما يتوخى من التزيين خدمة الوظائف الأخرى بالإضافة إلى الطابع الجمالي، الذوقي الذي تحققه، مادامت الرواية تسعى لتحقيق وظيفة المتعة الفنية إلى جوار وظيفتها الأساسية، كما هو الأمر عند بركات، والخرائط، وطوبيا... فهم يتحايلون على هذه الوظيفة لاستبدال جوهرها ببلاغة مقصودة، ولغة متعددة تفضي إلى معان كثيرة.

● **الوظيفة التنظيمية:** وذلك لضمان التسلسل المنطقي للقراءة، وتحديد "المنطقي" هنا يشير إلى غياب الثغرات الفنية التي تعد عيوباً، فلكل محكي منطقته الخاص، بدايته ثم نهايته، وطرق السرد، وعرض الأحداث والوصف. من ثم فإن منطق المحكيات الفانتاستيكية يدخل ضمن استراتيجية التحريب الروائي من جهة، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد في أحداث فوق طبيعية، من جهة ثانية. ففي (أرواح هندسية) و(دوائر...) و(وطرف...) و(أبواب المدينة...) يطغى الوصف السردي الذي يسعى السارد من خلاله إلى تنظيم حكي يهيء المتلقي لتقبل الأحداث العجائبية.

● **الوظيفة التبثيرية:** وهي الوظيفة الأكثر أهمية في الوصف الحديث، والفانتاستيكي منه على الخصوص، والتبثير هنا يؤدي إلى التمرکز في حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكي، يحمل مجموعة معلومات مباشرة أو غير مباشرة حول شخصية ما، فالتبثير هنا إيديولوجي له خلفية ثقافية واجتماعية وسياسية، يسعى الواصف من خلالها إلى تبثير كيان أو كائن ما، بتقديم معلومات وصفية داخلية وخارجية، قصد قول شيء آخر مبار، والوصف بالنسبة للشخص الوصف الفانتاستيكية هو تبثير للفانتاستيكي، ومركزه الشخص بالإضافة إلى تبثيرات موازية في وصف الأمكنة، وغيرها من الكيانات العديدة المبارة بالوصف المركز والدقيق لغاية تحقيق الفانتاستيكي.

وتعد وظائف الوصف الأربع الأخرى مكملات للوظيفة الأساسية في الخطاب الوصفي الفانتاستيكي لكونها تحقق للحدث - أثناء سرده - هويته، فتحسمه، وتحيله إلى إمكانات متعددة في التأويل.

إن اشتغال السرد والوصف معا في الخطاب الفانتاستيكي هو اشتغال قائم على التعاضد بين باقي المكونات الأخرى، وإن كان السرد

الفانتاستيكي يستخدم لإغناء أبعاد معرفية تتعلق بسرد حدث فوق طبيعي، وإبراز العناصر العجائية فيه من أجل خلق معرفة معينة، من مخلفاتها الواضحة أنها تفرز الحيرة والتردد، بالإضافة إلى الجانب الدلالي الذي يساهم كثيرا في إرساء رواية فانتاستيكية ذات أسس، فإن الوصف الفانتاستيكي يجيء متعددًا وحيا، مرفودا بأسلوبية جديدة تكسر البلاغة الأحادية للمعجم، فتعمل على إحصاب أبعاد النص الفنية والإيديولوجية.

إن السرد والوصف يسيران في طريق واحد نحو تجريب يقوض السرد الكلاسيكي، ويخوض غمار المغامرة من أجل سرد يروي أحداثا ملتهبة تحرق القارئ بغرائبيتها، وتترك به لوعة، من أجل وصف فانتاستيكي يجسد، بأسلوبية شعرية، أبخرة تلك الأحداث العجائية حتى يتحسسها المتلقي، فتنتابه حيرة ودهشة لا بد منهما.

### 3 - الكرونوتوب والخطاب الفانتاستيكي

تقدم الرواية الفانتاستيكية مجالا لمكون آخر من مكونات خطابها، يجمع الزمان والفضاء من حيث هما وحدة تندرج تحت تسمية الكرونوتوب Chronotope. مما يؤشر على الفضاء/زمن وعلاقتهما<sup>(40)</sup> وتفاعلهما داخل خطاب رواية الفانتاستيك انطلاقا من مميزاتها وخصائصهما، فتعمل على التقاط كل مشاهد الإدهاش لإثراء السرد وتدعيمه.

يجيء مصطلح "الكرونوتوب" الذي نحتة باختين، عن وعي علمي، ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء/المكان... فالتصورات الإستمولوجية الحديثة، ذات البناء الرياضي والعلمي الصارم والتي تختصرها النظرية النسبية، حيث أفادت كل العلوم، وأعطت دفعة جديد للفكر الإنساني تجاه الفيزياء الحديثة، تدعو إلى أن الزمن والمكان هما شيان متصلان، كما أن دراسة الزمن على الخصوص، ظلت تحتفظ بعمقها وأهميتها فهو عند كانط ليس موجودا في ذاته وليس بشيء آخر غير شكل الحس الباطن<sup>(41)</sup>، بينما يميز برجسون بين الزمن الحيوي الذي هو الديمومة، وهي شيء كافي لا متجانس، وبين الزمن الفيزيائي - الكمي - المتجانس، هذا الأخير اندس فيه الفضاء هجينا وهو ما عبر عنه باختين بـ "الكرونوتوب" المتمثل في مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي<sup>(42)</sup>.

أما هايدجر، المعني بالزمن الوجودي، فإنه يستخلص أن الزمن لا يكون، ولكنه يتزمن ابتداء من المستقبل بوصفه الاتجاه الأساسي للزمن<sup>(43)</sup>، وهذا التصور الفلسفي للزمن يؤدي إلى القول بأن الماضي ليس خلفاً، وليس المستقبل هو الأمام، كما أن المستقبل أيضاً هو ما ليس بعد، ففي الماضي يكمن المستقبل، وهي رؤية تحققها الرواية بامتياز. كما أن كل محكي يحقق "كرونوتوبا" خاصاً به، مثلما يقول باختين. من ثمة، فإن التحديد الدقيق للكرونوتوب ينطلق من رؤية فلسفية صارمة، ومدققة، ففي كل حدث هناك فضاء/زمن باعتبارهما وحدة يستحيل فصلها، تنوع وتتفاعل مع الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع<sup>(44)</sup>، وتستطيع أن تعطي نفساً معيناً للأحداث، كما أنها تشكل نواتها المنظمة والمتضمنة لموضوع الرواية، حيث الحبكات تنعقد وتنحل في الكرونوتوب<sup>(45)</sup>. في الرواية الفانتاستيكية يصير الكرونوتوب خطاباً نوعياً له خصائص جديدة ومغايرة، بحيث يصير الزمن بعداً في الفضاء، يصعب تحديده، مادام التعجب يستند عليهما لتمرير الفانتاستيك، مما يفرز تساؤلات مشروعة تتطلب وضوح المنطوقات، أولها تجليات الكرونوتوب في الفانتاستيك وطبيعته، ثم مكوناته ووظيفته، انطلاقاً من المفهوم الباختيني الإجرائي، والاحتكام للنصوص الفانتاستيكية مما يتيح إمكان اكتشاف آخر، يؤسس لخطاب التعجب إلى جانب باقي المكونات، وإن كانت تصورات جينيت حول الزمن تمثل وسيلة إجرائية مرنة تفكك الزمن وتكشف عن خباياه المستترة من خلال هذه المنطوقات، فإن جميع المحكيات الفانتاستيكية تتضمن "كرونوتوبا" متباينة، مادام التنوع هو سمة من سمات الرواية الحديثة.

وإذا كان تحليل باختين قد توصل إلى أن هناك "كرونوتوب اللقاء، الطريق ثم القصر والعتبة" فإن كرونوتوب الرواية الفانتاستيكية لا



يتضمن بالضرورة هذه الأنواع التي كانت وليدة نتاج أدبي معين في زمن معين، لذا فإن رؤية الكرونوتوب يجب أن تتم من خلال التحليل المتبصر، خصوصا أنها تتعامل مع الرواية العربية ذات الخصائص المغايرة، ظروفًا وإنتاجًا، عن الرواية الغربية.

يتمظهر الكرونوتوب في الرواية الفانتاستيكية باعتباره وحدة قائمة توظّر الحدث العجائبي، فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء، عصيا على التحديد بسهولة، فهو يتلبس بالعجائية بدوره. في (أرواح هندسية) هناك زمانان هندسيان: زمن الحكيم والقصة، وهو زمن يبدو أنه طبيعي رغم فورته الداخلية، يجري في فضاء السفينة وعمارة أبي كير بشققها، هذا الزمن عادي يقع - على مستوى الظاهر - في فضاء يبدو عاديا، لكن الحقيقة أن هذا الزمن الذي يوهم بالمألوفية هو الذي ستتفجر منه نبوة الزمن الآخر، فيؤثر في الفضاء ثم "يصير مخيفا بدنيامية الفانتاستيك، ولا توقعاته المسوخة التي تأتي لتخلط التنظيم الإقليدي للأشياء تحت غطاء نظرية النسبية"<sup>(46)</sup>، وهذا الزمن الآخر الذي تولده الرواية يحقق إمكانية وجود الفضاء وكلاهما ممتسخ يتحول:

"... لكننا التفتنا إلى أعماقنا من جديد باحثين في أمر الأربعة أيام التي تلت سقوط عمارة "أبي كير" ولماذا ظهرنا نحن و أ.دهر معا على ظهر السفينة، إنما أربعة أيام، وفيها ما فيها من حيوات، وهب، ونسيان وعصف وخصام وقطيعة وجبر وكسر وإغواء وإبرام وتفويض، أربعة أيام سرقتنا بأنامل ماكرة رخية كرخاء هذا الضجر الشهواني الذي شطر العلوم بين يابستين: ميناء المدينة هناك، ورصيف الأرض الأخرى هنا" (أرواح... ص 25).

يتمحور كرونوتوب (أرواح هندسية) حول "الأيام الأربعة" الضائعة والعمارة ثم الشارع والأدراج والدھليز والسفينة، والنوافذ

والسهو والمصعد... إنها أشياء تضفر الزمن بالفضاء لإفراز التعجيب، فالزمن الفانتاستيكي هو "بنية دينامية"<sup>(47)</sup> تخضع للتمدد والانكماش كما تستطيع أن تتنوع في "الفضاء الذي يتمدد ويتقلص، يطول ويقصر"<sup>(48)</sup>.

استطاع الكرونوتوب، في المحكى الفانتاستيكي، أن يحقق تباينا مهما بينه وبين الزمن العادي والمطلق، وإنجازه لفضاء بأبعاد أربعة، مادام زمن أزمة يحاith الكرونوتوب الذي يمكن تسميته "كرونوتوب الكابوس"، إذ الأحداث العجائية تنبني على انقراض الزمن في فجوات الرهبة، فـ "مم آزاد" يقضي ست سنوات في انتظار الرجل الكبير - وهي سنوات حلم "دينو" - والطفل الميت ينهض من موته ليقتني الجرائد، كما أن الخطيب السياسي يظل جالسا على كرسيه لسبع سنوات، ميتا، والجد القادم من أربعين سنة يتوعد حفيده أ.دهر... كلها بوارق كرونوتوب كابوس عمودي يرصد الاختفاء والموت والتعجيب.

ولن نجادل في أن كرونوتوب الكابوس ذاته يوجد أيضا في الروايات الأخرى، لكن التأكيد على إبرازه في المحكى الفانتاستيكي، هو تأكيد على تحديد تفاعل المفارقة والتناقض وسط ما هو فوق طبيعي.

### 3 - 1. أبعاد الزمن الكابوسي:

ينزع الزمن في بنيته الى الدينامية والحوية، فيتعدد ويشكل قطبا رئيسيا في الكرونوتوب الفانتاستيكي نظرا لأن الروائي في هذا الخطاب لا يتناول الزمن مثلما تتناوله الأعمال الروائية الأخرى، ولكنه يلجأ إلى تقنيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية، فيصبح بعدا فاعلا

يخضع للمسح والتحول، حتى يصبح مقتسما للبطولة، لأنه يشكل  
فسيفساء شديدة التنوع، فهو في المحكى الفانتاستيكي عصب الحدث  
والشرايين التي تتدفق فيها دماء الشخصوس العجيبة.

ويتجلى هذا في كيفية رسم هندسة الزمن الكابوسي في (دوائر  
عدم الإمكان)، حيث الزمن زمن أزمة وموت وجنون وانحيار... يتدفق  
من لسان عواد الذي يجسد نواسا زمنا لا يسير في اتجاه واحد معلوم:  
"يا أيوب يا من بليت بالظلم والمكتوب، كأس الهنا كلما أردته جاءني  
بالمقلوب" (ص 173). الزمن هنا ينقاد مع الفانتاستيك، يتدلى بعد  
موت هنومة، من خلال استرجاع عام للزمن، وبحث دؤوب وسط  
أزمنا كابوسية، تخرق، وتتصاعد أبخرتها الرمادية من ذاكرة "عواد"  
فتتحول أزمنا الرواية إلى زمنين كابوسيين: زمن النهار وهو أقل حدة  
من زمن الليل العنيف المهيمن، وفيه يظهر القمر، ويبدأ الصدام:

"وفي الحال شمت هنومة الليل، وسمعت الضفادع، وكلب الأعمى  
والخيار، ليلة واحدة تكبر الخيار، وتنمو، وهنومة أين هي؟ انقشع  
الدخان فهربت كل الأشياء بهنومة" (ص 164).

الزمن في (دوائر عدم الإمكان) زمن الموت الدائري، والصدام مع  
كائنات غير طبيعية ومع معتقدات، أو مع الماضي، ولحظة الآن التي هي  
الدرج الملتهب الذي يرمي على عتباته الماضي مرتطما بالآن، مرددا  
أصداءه في الآتي، بالإضافة إلى رؤية "عواد" الذي كان حكيه يجسد  
الزمن ويجعله زمنا غير عادي، لأنه نفسه مرتبط بداخل البطل وخارجه،  
يخوض صدمات عنيفة، فجاء هذا الزمن منبثقا من جروح "عواد"  
مناقضا للزمن الخارجي الخطي الهادئ، ففي حديثه عن "عبد السميع"  
يصف كيف أنه "في عشرة أيام زادت عمره عشرة أعوام وتقوس  
ظهره، وظهر الشيب في سواد شعره". الزمن ليس واحدا، وليس

متجانسا وهذا ما تحاول الرواية الفانتاستيكية إبرازه دائما، انطلاقا من تمظهرات عدة متباينة ترسم هندسة زمنية متداخلة توهم بالخطية دون التزام حقيقي بها.

إن الأشياء والكيانات تترمن حتى تصير ذات قيمة ومشروعية، تفرز رؤية تنعكس على مرآة الكرونوتوب، ففي (أبواب المدينة) يتقصد الراوي إبراز الماضي، ثم يبدأ في القفز ليرز الصفة التعجيبية للزمن: "المرأة التي كانت تكلم الغريب وقالت إنها هناك منذ ألف عام، ماتت الآف العذارى لكنها لا تموت" (ص 28).

امرأة عذراء، لها ثلاث بنات حبلت وأنجبتهن في ثلاثة أيام" (ص 50).

"الطبور تكبر بشكل غريب" (ص 78).

"هذا حدث منذ ألف عام، وسيحدث بعد ألف سنة" (ص 101).

الزمن هنا مفتوح بأبواب متعددة بتعدد (أبواب المدينة) العجائية، وهو دائري يقاس بالمسافة الروحية، فليست هناك ضوابط وحدود تحد زمن الغريب، أو سكان المدينة الغريبة، حتى صار الزمن مشاعا، نجا بين الأزمنة تتقاسمه كما تشاء.

فانفلات الزمن في المدينة الغريبة، من المقاييس المألوفة على مقاييس ضد المألوف، رؤية تضع الزمن في المحكى وتمدده إلى حدود انفجاره، كما تقلصه إلى حدود الحيرة، وتلك مفارقة تتلبس الزمن كله، حتى تطبعه في نهاية الاستنتاج بالكابوسية.

ويمكن أيضا تعزيز هذه الرؤية للزمن الفانتاستيكي باستجلاء تمظهراتها في (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) حيث الزمن الكابوسي ينطلق محايثا لزمن "إسكافي المودة" الذي يصوره الراوي مضمورا على الدوام، يوقف زمنه ليتحول إلى خروف، أو حالة أخرى

من التفكير الهذيان ضد زمن الدركي، مثلما يؤسس "الحاج كيان" في (عرس بغل) زمنه الطقوسي في كل السبوت والآحاد، بعدما انكسر الزمن الأول الذي كان يريد أن يكون فيه مصلحا: "حشا الغليون، وأضرهم فيه النار، ثم تناول كمية من الحشيش مزجها بالعسل، (ص 11) كما يمزجها بزمن مفقود يؤسس داخل المقبرة، حتى يتيح له انطلاق مراحل الرحلة الوهمية في غرابة العالم، وسط الأموات والحوارات الوهمية، مثل رحلة "مم آزاد" الوهمية إلى قبرص. إنها أزمنة الحلم التي توازيها أزمنة الحمق والفساد والموت، بالإضافة إلى الحلم والهذيان، وهما يقودان إلى مجاهيل أخرى، ففي (طرف...) هناك ثلاثة أزمنة:

المستوى الأول زمن ما قبل الحلم، الحفيد فيه صاحب العودة إلى الماضي وهي عودة تنطلق من زمن الآن الذي يسلح المستوى الثاني والثالث من أزمنة الرواية.

المستوى الثاني زمن عتبة الحلم (زمن الآن) والتي تهيمن بشكل لافت، في لحظات الموت: "الآن يأتي الرسل" - "الآن يخلع اللحد مداسه" - "الآن سمع على البعد هزيم تلاوة جمهور المشيعين".

وكأن الراوي بلجوثه إلى هذا التكرار يبغي جعل زماني الحكمي والقصة متوازيين، وهو ما ينكشف سرايا في المستوى الثالث الذي يمثل زمن الموت، ويهيمن فيه ظرف الزمان "الآن" الذي لا يشبه ("الآن") في المستوى الثاني، فالأول دنيوي والثاني أخروي ينطلق من ذاكرة الميت ويقيمان التعارض في الدلالة، وغيرها:

"الآن يعرف أن خاله كان يحبه" - "الآن يعرف أن الخال كان يقضي الليل فريسة للحزن" - "الآن يراها راقدة على الدكة جنب السرير" - "يراهم الآن طويلة" - "يراهم الآن ليلة دخوله بها" - "الآن عرف ما لم يكن يعرف، وأحاط بكل شيء علما" - "الآن تلاشت من

بدنه كل صورة من صور الحياة" - " الآن تسقط الحدود وتتسع الآفاق إلى ما لا نهاية" - " الآن ما عادت المعرفة جزءا مضافا للكيان".

يؤسس ظرف الزمان "الآن" معرفة بالزمن/الماضي - الأخرى والدنيوي، وهو مؤطر بزمن الموت، والرؤية الحيوية التي تعكس رؤية الفانتاستيك في الرواية العربية، المكونة من الموت والكوايس، وانهايار الفواصل الزمنية، هذا اللاتحديد لا تلتزم به (وقائع حارة الزعفراني) وذلك بزرعها توارىخ وتحديدات زمنية فاصلة وملفتة للنظر في كل صفحات الرواية، فمنذ أول كلمة يتحدد الزمن ويتعين: "مساء السبت" - وأعوام 1949 - 1971/9/4 - وأواخر ديسمبر 1957 - عام 1954، ميزانية 1955 - أول راديو 1951 - 1944 - 1942... إلخ" ويأتي إدراج هذه التواريخ للإيهام بواقعية الفانتاستيكي على أنه شيء وقع في حارة من حارات مصر الكثيرة، تحكى عن أزمنة أزومات وكوايس. إنها تأريخات تؤدي وظيفة مزدوجة لصيقة بالشخص، والراوي ينطلق في سرده بشكل خطي منذ ظهور أزمة العنة والطلسم، ثم استمرار الأيام الثقيلة لكن الزمن الفانتاستيكي هو الذي كان يحرك الأزمنة الأخرى، ويمدها بحيوية تتمثل في المفارقات الزمنية، من جهة، وزمن الطلسم الممتد فوق قرن ونصف من الزمن، في فناء دائم الظلمة، من جهة أخرى.

إلى جانب هذا التحديد الزمني للسنوات، هناك هيمنة ملفتة لتحديدات الزمنية العامة واليومية مثل:

"بعد ثلاثة شهور - في الساعة الثانية عشرة وخمس دقائق عاد أحد الغائبين - حوالي الخامسة توجه التكري إلى عاطف - صباح السبت قال لامرأته - حتى الظهيرة علم الزعفرانيون تفاصيل حياة التكري - في العصر أصغى الزعفراني إلى عويس - خلال العصر تحدث عويس، نقلا عن الشيخ، عن إكرام..."

هذه النماذج من الأزمنة تأتي في الغالب مع بداية كل عنوان فرعي يتحدث عن حدث معين، بتحديد الكرونوتوب، وهي طريقة توضح خطية الزمن الفانتاستيكي في (وقائع حارة الزعفراني) لإيهام متلقي أحداث الرواية المتعلقة بالطلسم وتفاعلاته بين الأفقية والعمودية، وإفرازاته المحملة برؤية فلسفية للحياة والأشياء، فالزمن في الخطاب الروائي الفانتاستيكي له سماته ومكوناته، منها أن كل خطاب يحتوي زمنين: الأول هو زمن مألوف وعادي يشير إلى تعاقب الليل والنهار، ومؤشراهما التي تشير إلى الزمن الطبيعي الذي يتم ضبطه على الساعة واليوم والشهر والسنة، ويجمع بين زمن الحكى والقصة، أما الزمن الثاني فهو البعد الرابع الذي يترافق بعنف يحاith عنف المحكى بأحداثه العجائبية ويسير في اتجاهات غير متجانسة، ممتدا أو متقلصا، محدثا فجوات مفخخة لتصيد الغرابة، بأبعادها ومستوياتها الواضحة والمضمرة، ومنتجا لطقوس فانتاستيكية تفجر الزمن الفيزيائي المرئي، وتسير في خطوط زمنية فضائية نسبية ومتغيرة مثل الأزمنة التي تنوء بها ذاكرة "عواد" أو الأتربة الزعفرانية في حارة الشيخ عطية، أو الزمن اللامرئي في (أرواح هندسية) حيث يتأسس التعجيب - أو ذاكرة "دينو" في وصفها لحلم هذيانى محموم، وكل هذا يؤسس للكابوس الزماني المأزوم ذي البداية والنهاية، ثم الاسترجاعات والاستياقات من طرف رواية "غير محسوبين في عداد هؤلاء الذين تثرثر مصائرهم" من روح لا يخالطها دهش أو ذعر أو فرح أو ما يتصف به الكائن المرئي ذو اللحم والدم والضرر" (ص 10).

لكن المفارقة أنهم يبحثون عن الزمن الضائع - في (أرواح هندسية)، أربعة أيام من حياة "أ.دهر"، كأن الرواية هي بحث عن الزمن المختبئ في المرأة، والمسكون بأزمنة أخرى، بدورها تبحث عن

الأيام الأربعة، فالماضي المفصول بأربعين عاما هو ماضي الجد الذي يتوعد حفيده، يبحث بدوره عن الأيام الأربعة الضائعة التي مرت كبعد فضائي مكسور، إنه زمن هندسي بأبعاد لا مرئية يهيمن على زمن الحكى والقصّة، خارج "المرأة" حيث تنحل المشاهد وتتداخل، أما أدهر فإنه يعيد ترتيب روحه، طالما لا يتذكره أحد، وطالما ستنهار العمارة دون أن يذكره أحد، إنه ترتيب صغير لما تبقى من أيام، وهي تحديدا أربعة أيام، قبل انخيار العمارة" (ص 176).

(...) نعم انهارت عمارة أبي كير، فخرج "أ.دهر" من المرأة التي انكسرت ممسكا بقيد مخصص للبالغ عادة، وهو يتوعد: "خدعتني". الكرونوتوب كابوسي، يكنز الزمن لترتيب الروح من انخيار الفضاء وفساده، هروب الزمن من فضاء العمارة التي ستنهار إلى فضاء المرأة التي ستكسر، ووسط هذه الارتباكات تبجس أزمنة أشد ارتباكا، مشدودة بين الماضي والمستقبل في إيقاع منسجم بالتعجيب، مثل زمن الخطيب الميت:

"نعم لثلاث سنين لم يترشح الخطيب ذو الشعر الذي آزداد خفة كمعاني خطابه أمام حضور بات يأتي مدفوعا بفضوله مرة، وبهربه من ساعات القصف إلى مكان آمن مرة أخرى، دون أن تثني بعضهم حتى الرائحة التي حاولت جثة "القائد" - بفعل إصرار داخلي - إخفاءها لكنها انبعثت (...) نعم كان ذلك في الأسبوعين الأولين إذ أنزلوه - ميتا - من العمارة إلى صالة السينما (..) وانقضى الغد، على النحو المرسوم لجثة ينبغي تأجيل خطبتها سبع سنين (ص 116).

هكذا يتعدد الزمن وينطبع بسمات الفانتاستيك في كل الأعمال العجائبية، بالكابوسية واللامألوفية، ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات، لا حقائق ثابتة، يولد من الموت والجنون، ومن



العبث، والانهيار، إنه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والسنكوص والإحباط، إنها هوية الكائن، وتجسيد لأزماته وحقيقته الكابوسية، وهو بذلك يتميز عن زمن المحكيات الأخرى، ويلتقي مع الأعمال التجريبية التي جعلت من الزمن بعدا حقيقيا. بملامسة الجوانب الغافية في لاشعور الكائن، والزمن في الرواية التجريبية هو البطل، وفي المحكى الفانتاستيكي الذي يقوم على عمد تجريبية هو افتصاح لهوية الكائن، الشيء والحدث، مثلما هو الفضاء الذي يقوم مع الزمن بتأسيس مظهرات مغايرة لكرونوتوب كابوسي يقعد لمكونات الخطاب الروائي الفانتاستيكي.

### 3 - 2. الفضاء و هندسة التعجيب:

لا يتحدد الفضاء الروائي في الأمكنة وحدها (وهي مجرد جزء، خصوصا في المحكى الفانتاستيكي) وإنما انطلاقا من علاقته بالزمن، ثم بانفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة، مفتوحة، فالعالم الروائي لا يتكون من الوجوه الهندسية البسيطة ولكنه يستنتج من أشكال جد معقدة<sup>(49)</sup> ومتنوعة تحقق - الاختلاف عن الفضاء المألوف، والمتعارف عليه، بخلق تعددية في جغرافيا الأشياء والكيانات، ذلك أن المكان كما يقول ج. برنس: "يحتل دورا بارزا في النص، أو يشغل حيزا ثانويا فيه، قد يكون حركيا، فعلا أو ثابتا، سكونيا، وقد يكون متناسقا، أو غير متناسق، واضح الملامح أو غامضها مقدما بشكل عفوي غير مرتقب تتناثر جزئياته عبر فضاء النص"<sup>(50)</sup>.

وهي أشكال متعددة يحتويها المحكى الفانتاستيكي، غير ملتزم بالفضاء ذي الأبعاد الثلاثة، أي أن تصويره للمكان هو رصد لشيء

خاص من زاوية نظر خاصة، وليس للمكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية، ذلك أن الفضاء الروائي هو فضاء لغوي<sup>(51)</sup>، بامتياز، يولد من الكلمات والبلاغة، بالإضافة للمشاهدات الفردية والتجارب اليومية للكاتب الذي هو مثل "رسام يختار، أولاً، جزءاً من الفضاء الذي يؤطره ثم يتموضع على بعد مسافة منه"<sup>(52)</sup> لينظر إليه من منظور معين، لأن فضاء الرواية - كما تقول جوليا كريستيفا - هو فضاء المنظور<sup>(53)</sup> الذي يرى الراوي من خلاله الأشياء وينظمها انطلاقاً من قناعاته الجمالية والفكرية معاً ودراسة الفضاء في المحكي الفانتاستيكي لا تحدد من جهة معينة، فهو يشمل الأمكنة والمساكن، والمزارع والأشياء الطفولية التي تنقل عن طريق المخيلة، كما أوضح ذلك جينيت في دراسته لمارسيل بروست<sup>(54)</sup>، وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعي طبيعي، وآخر أسطوري متخيل، فإن المحكي الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة المرجع<sup>(55)</sup>، يجمع بين الواقعي والمتخيل، انطلاقاً من الإمكانيات الجديدة المفتوحة على المخيلة، نتيجة طروحات أينشتاين حول المكان المربع الأبعاد وهو ما يمكن استنتاجه من المحكيات الفانتاستيكية التي تطعم الفضاء بالتعجيب. ففي (دوائر عدم الإمكان) يتأسس الفضاء انطلاقاً من وعي "عواد"، فضاء يجمع بين السطح وجغرافيته المرتبطة بالزمن، فذكر السطح يرتبط بالليل والقمر وبالسلم وأدراجه المؤدية إلى الفانتاستيك، فهو فضاء مفتوح عمودياً، مثلما هي البئر والساقية... "غول مدسوس في باطن الأرض مفتوح الفم إلى أعلى، إلى السماء" (ص 125).

الفضاء في (دوائر عدم الإمكان) أرضي، يتجه عمودياً نحو السماء. مفتوح مقابل فضاء مغلق، وهو أيضاً ديناميكي مقابل الفضاء

الاستاتيكي<sup>(56)</sup>، وهما في جدلية تقوم على التفاعل المغلق بالمفتوح، الداخِل بالخارج، الثابت بالمتحرك، مما يفضي إلى الثنائية المؤطرة لجميع هذه الثنائيات المتفرعة، أي الفضاء المتخيل، والفضاء المعيش (المدرَك والمنظور)، بالإضافة إلى "فضاء التمثيلات الذهنية، والمكان النفسي"<sup>(57)</sup> الذي ندركه عن طريق علامات ومؤشرات مرجعية تعمل على إضاءة باقي المكونات الروائية الأخرى:

مؤشرات مرجعية تحيلنا على أمكنة واقعية ذات مواصفات معروفة مثل حارة الزعفراني، الشمال السوري، قبرص.

مؤشرات تحيل على ما هو قائم انطلاقاً من أدوات وظروف للمكان والزمان (هنا، هناك، قرب، بعد، أعلى، أسفل، كبير، صغير، دائري، مستقيم، متوقف، متحرك، أفقي، عمودي، مفتوح، مغلق، مستمر، لا مستمر... إلخ) وهو ما تحفل به الحكايات الفانتاستيكية.

مؤشرات تحيل المتلقي على فضاءات متخيلة، أو غير محددة القسَمات، مثل (أبواب المدينة) التي تعكس بغموضها الدلالي غرابة مفرطة، وشأن البيت العتيق في (طرف...) الذي يجسد الوحدة الطاعنة في الرعب نحو المقبرة، ثم القبر الذي تجرى فيه الأحداث، وهي فضاءات للموت تبدو كأنها نهائية، لكن الرؤية لهذا الفضاء تجعله مفتوحاً لا نهائياً، فمن المقبرة تفتتح ذاكرة الحفيد، وفي القبر يرى الميت كل الماضي... وكلها فضاءات كابوسية، ودينامية تنطلق من نقطة استاتيكية، لأن الرحلة، دائماً، تفتح الفضاء<sup>(58)</sup> كما تفتح رحلة الحفيد الحلمية آفاقاً جديدة، ورحلة الميت التي تفتح قبره المظلم على دنياه التي فارقتها، بالإضافة إلى رحلة "مم آزاد" المزعومة من الشمال السوري إلى قبره بعدما كانت توازيها رحلات إلى التاريخ - تواريخ الثورات

المغدورة - والرغبة في الرحلة إلى كردستان، ثم رحلات "الحاج كيان" العجائبية داخل المقبرة... جميعها فضاءات تعلو على الفضاء الطبيعي، لتتماس وفضاء الحلم المفتوح على نفس الكائن، "إن الفضاء الروائي ليس في العمق سوى مجموعة علاقات توجد بين الأمكنة"<sup>(59)</sup> بتنوعها وصداميتها مثلما في (أرواح هندسية)، فالعمارة والمرآة ينهاران بزمنهما، كي ترحل السفينة: أمكنة متغيرة، تفرز طقوسها متباينة تصب في شريان كرونوتوب واحد:

الرواية	الكرونوتوب	الزمن	الفضاء
الريش		زمن الحلم/زمن الواقع	الشمال السوري - قبرص
أرواح هندسية		أربعة أيام ضائعة	عمارة أبي كير - السفينة
دوائر عدم الإمكان		زمن الموت والهنيان	السطح - البئر
أبواب المدينة		زمن غريب وغائم	المدينة الغريبة
طرف من خبر الآخرة		الزمن الآخروي/القبر	البيت القديم - المقبرة - القبر
وقائع حارة الزعفراني		زمن الظلم	حارة الزعفراني
أوراق شاب عاش منذ ألف عام		ألف عام خلت	مصر القديمة
عرس بغل		الزمن الاستيهامي	المقبرة - بيت العنابية
الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة		زمن المخمور	مقهى عش البلبل - درب المودة - الخمارة

من خلال هذا الشكل يبدو كيف أن الكرونوتوب في المحكي الفاتتاستيكي هو مشهد كابوسي يسجل العلاقة بين التعبير الفني والإدراك الحسي، يحاكم المصائر على مسرحها المضعف عن طريق وصف دقيق للتفاصيل، يهدم الهندسة المألوفة، ليتنى على أنقاضها هندسة أخرى من نسائج غريبة، مرعبة أحياناً، وقد شهدت الرواية

العربية، عموماً، تحولا بلاغيا في حساسية الكرونوتوب، وخصوصا في النص الفانتاستيكي الذي يجمع التجريب الروائي، بالإضافة إلى التشكيل المعتمد على تغيير ما هو مألوف إلى اللامألوف، الأمر الذي أفرز ما الكرونوتوب الكابوسي، الناتج عن عدة تقاطعات ثقافية و فلسفية واجتماعية ونفسية.

## 4 - الشخصية الفانتاستيكية وتحولاتها

تشكل دراسة الشخصية في الحكى الفانتاستيكي أهمية استثنائية انطلاقاً من مؤشرين اثنين:

المؤشر الأول: يتجلى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدتها بين مختلف الاجناس الادبية القرية من الرواية، فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث الفوق طبيعي وعليه يقع، اي أنها احدى المكونات الاساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والافعال المتجسدة انطلاقاً من الحركات والاقوال.

المؤشر الثاني: هو كون الشخصية الفانتاستيكية غنية، تتضافر في خلقها كثافة تخيلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن ان تنبئ بها في كل موقف حدثي.

وإذا كانت الدراسات الكلاسيكية لم تعر اهتماماً كبيراً في دراساتها للشخصية، "ذلك انه بالنسبة لأرسطو، الشخصية ليست هي العنصر الأساسي في المؤلف"<sup>(60)</sup>، فإن كوزينوف يربط ظهور الرواية بالتحولات البنيوية العميقة في مفهوم الشخصية - البطل، ودوره في الرواية بحيث انه "بدأ يظهر ميل واضح لتوطيد سلسلة كاملة من الأفاصيص حول شخصية متميزة واحدة"<sup>(61)</sup>، غياب الهيمنة التي كانت تمارسها بشكل خارق، على مجموع أحداث النص، ويستشهد كوزينوف برواية "تيل" الالمانية 1515، معتبراً، اياها بداية للتحولات في وظيفة الشخصية، والتي أصبحت تمثل الانسان العادي الذي لا يواجه

سحرا ولكنه يواجه عالما حقيقيا، وملخصا لهذه التحولات في النقاط التالية<sup>(62)</sup>:

- الاهتمام غير المحدود بدقائق الحياة الشخصية والسيكولوجية؛
- حوادث حقيقية يتم إقحامها في الرواية؛
- تحسس الشاعرية العميقة للحياة.

وهكذا، فقد كانت شخوص الرواية جزءا من كل، ساهم في تكون جنس أدبي ولكنه لم يقتصر على ما كان عليه، بل عرفت تغيرات فلم يعد "الشخص هو الفرد، لأن فكرة الشخص تلخص الخطوط الأساسية لمجموعة اجتماعية"<sup>(63)</sup> أو لتصور فكري شامل، بحيث صار الشخص في النظريات النقدية الحديثة محط دراسات دقيقة وصارمة.

وانطلاقا من أعمال بروب، استطاع بريمون وغريماس إلغاء مفهوم الشخصية التي لها جوهر ولكنها تعرف أولا بأفعالها<sup>(64)</sup>، الشخصية في المحكى الفانتاستيكي كما هي في الرواية عموما - مرتبطة بأحداث وأفعال، وبملفوظ له تعددية كما له وظيفته الفاعلة أيضا، يعرفها "غريماس" بأنها فواعل، أي وحدات معجمية توجد منظمة بمساعدة العلامات التركيبية. أما عند لوتمان فهي حشد للخواص الخلافية، والخواص التمييزية. هذه الخواص نجدها في الرواية، كما نجدها في المحكى الفانتاستيكي بشكل خاص، فشخوص رواية (وقائع حارة الزعفراني) تبدو وكأنها شخوص استثنائية ذات خواص تميزها عن شخوص الروايات الأخرى، وإذا كانت الرواية العربية قد اقترنت بالتجريب فإن ذلك أفسح إمكانية كبيرة لخلق أنماط شخوص متنوعة لاتتناسخ ولا تكرر ذاتها.

إن المحكى الفانتاستيكي لا يصور شخوصا معطاة كعناصر للتزيين أو إتمام الحكبة، ولكنه يلغم الرواية بمصائر قدرية، الاستثناء هو قاعدتها،

فالشخصية كما يقول هامون، لا تتشكل من التكرار أو التراكم والتحول فقط ولكن أيضا من التعارض<sup>(65)</sup> مع شخوص الواقع الخارجي، وشخوص العالم الداخلي الذي تتحرك فيه، فالتعارض هو سمة أولى من سمات الشخوص الفانتاستيكية كما هو عند "لوفكرافت"، هو فمان، بو وعند شخوص سليم بركات، مجيد طوبيا، يحيى الطاهر عبد الله والغيطاني، حيث تلتصق بهم صفات ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسخون نتيجة عامل داخلي فيزيولوجي. أو عامل خارجي فوق طبيعي، فهني قبل كل شيء "مشاركة في فعل وفي اطار سردي"<sup>(66)</sup> تستطيع خلق الحيرة في نفس المتلقي، ومثل هذه الشخصية تستطيع أن تقوض العديد من الوظائف في العالم التخيلي<sup>(67)</sup> لأن لتكوينها مميزات تطبعه، وخصائص تجعل من "أ.دهر" بطل أرواح هندسية" شخصا لايشبه بالمرّة "سمير" في "شرق النخيل" أو أليكس في "البرتقالة الالية" لانتوني بريجيس، ونفس الامر مع "مم ازاد" حيث للشخوص الفانتاستيكية خصائص وطبائع لا تشترك معها شخوص الروايات الأخرى، وان كانت شخوص روايات الخيال العلمي تكاد تقترب في بعض مظاهر من الروايات الفانتاستيكية.

ان ثراء المحكي الكلاسيكي الغريب، خصوصا، العجائبي منه، والمتضمن لشخوص ذات خصائص خارقة<sup>(68)</sup> أثرت مخيلة الروائي الفانتاستيكي، الذي بات يحمل هم شخوصه، كقدر استثنائي، أو مثل مصائر لا بد لها من تصريف خوارقها التي تعبر بشكل أو بآخر عن رغبة دفينية في تجاوز إحباطات الانسان العربي، وتكسير القيود المكبلة لحركته، فالشخصية هذه "تتكون نتيجة التقاء العلامات المتعددة التي تتمفصل على مستويات مختلفة من الوظائف، وهي تتعلق بالكشف عن الهوية.. إنها أيضا الرابط بين



النسق التعييني"<sup>(69)</sup>، ولهذا كان ارتباط الشخصية بالأحداث والزمان والمكان والبؤرة، التي عن طريقها يتم تبعير الشئ المرغوب فيه. فعن طريق الشيخ عطية في (وقائع...) يتم التركيز على الطلسم والأحداث الفوق طبيعية، التي تنتج عنه، ذلك أن كل رواية تعبر عن تصور الشخصية التي تملأ على الكاتب اختيار بعض الاشكال<sup>(70)</sup>، فتصير بذلك شخصية فاعلة، وغير سلبية تساهم في تأطير الحدث وابتداع مواقف جديدة لشخوص نوعية: "عواد، مم ازاد، الخمسة اللامرئيون، أ.دهر... الخ.

إن الشخصية، في الرواية الحديثة، ترفض الوصاية كما ترفض الافتعالات التي ليست لها سياقات حقيقية، وخطابها ليس هو خطاب المؤلف، ولكنه يجسد صوتها الحامل لسمات العصر الذي تتحدث فيه، فكل شخصية بتعبير جي ميشو هي سليله كاتبها<sup>(71)</sup>، أما شخوص المحكي الفانتاستيكي فهي شبكية قائمة بذاتها في ارتباط نسيجي مع باقي المكونات الأخرى تدعم بعضها البعض، كما ان نوعية هذه الشخوص تشترك في خصائص ومميزات عامة، تفرق في بعض الخصوصيات بين محكي وآخر بحيث تتعايش الشخصية والقيمة، في جدل فعلى، يولد طاقة تخيلية تفسح المجال أمام القارئ، كي ينشد ويتلبس التردد، والحيرة إزاء غرابة التكوين، أو الأفعال غير العادية، كما رصدتها "بو وجان بوتوكي و دي موبسان، وغيرهم من الروائيين الفانتاستيكيين العرب.

تكمن أهمية الشخصية الفانتاستيكية، في عجائبيتها، وفي ملفوظها الغريب، الذي يلامس حواف العقلي الحقيقي. فخطابات "عواد" أو "أ.دهر" أو "مم ازاد" هي خطابات لتأكيد هوية معينة تكشف عنها البنية الروائية.

#### 4 - 1. السمات:

ان التطور الذي طرأ في خارطة المفاهيم، ونسبية التعاريف وقدرتها، جعل العديد من المنظرين يحددون تعريفا للشخصية انطلاقا من المتون الروائية، وهو ما يحيل الى التعديل الجزئي من فهمنا للشخصية، برفع انطباقها على الانسان فقط وتعميمها على الكائن، عموما وعلى الاشياء، إذ يمكن أن تكون الروح التي تحدث عنها هيكل في مؤلفاته، كما تكون الميكروبات<sup>(72)</sup>، ولعل هذا يتوضح بشكل جلي في المحكي الفانتاستيكي، فالخمسة اللامرثيون في (أرواح هندسية) هم ارواح تنهادى في الهواء، يجسدون شخصية واحدة هي الراوي..

إن الشخصوص الروائية في محصلة الأمر، تختلف عن الشخصوص في الخرافة والحكايات والأساطير، وهي مجالات قريبة من الفانتاستيك. إذ أن هناك شخوصا عدة في محكيات عجائية تمتسخ وتتحول، مما دعا "هامون" الى التساؤل عن التمييز، والتصنيف بين شخوص انسانية الشكل وشخوص لا انسانية الشكل<sup>(73)</sup>.

ان الشخصية في الرواية الفانتاستيكية تحقق التنوع عن طريق التحول والامتساخ، وتستطيع أن تكون نباتا أو جمادا، كما تستطيع أن تكون روحا لامرئية، ف "الشخصية الروائية ليست بالضرورة، كائنات انسانية"<sup>(74)</sup>، وهو ما دفع بالروائيين الفانتاستيكيين الى التجريب في تنوع شخوصهم وتحديد سماتهم المغايرة بابداع سمات شخوص واقعية، يستعرضهم المؤلف حتى يعضدوا الشخصية المبارة والتي يعطي السارد أوصافها وملاحمها الداخلية والخارجية، وهي في المحصلة، كائن اجتماعي يحتاج إلى الآخر.

فقبل بروز التحولات والامتساخات في الشخصية، هناك ايهام ببداية واقعية يتم من خلالها عرض الشخصية كشئ سوي، ثم التدرج -

استباقا واسترجاعا - للكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصية كائنا غير عادي، كالشيخ عطية الذي يأتي ذكره على شكل بوارق متباعدة.

حيال هذا، هناك قوتان تشكلان السمات العامة للشخصية الفانتاستيكية، قوة داخلية، وأخرى خارجية، فالشخص العجائبي يتم تركيبها بشكل دقيق يساهم فيها التصوير الباطني لها، من حيث نفسياتها وتفكيرها، وما يعتمل من مخزون يكون موسوما بالتحويلات. وقد استطاع "بجيد طويا" إفراز هذا النوع في شخصية (عواد) عن طريق المونولوج والحوار والوصف، بالاستبطان من طرف الشخصية ذاتها أو من طرف الراوي، حيث يتم تبئير ما هو داخلي، ورسم معالمة، أما التصوير الخارجي لسمات الشخصية فهو يتم الاستبطان، ويشكل المرأة التي ينعكس عليها بوصف الحركات، والملامح وتحولاتها، وبعض التفاصيل المتعلقة بالصورة والحجم للشخصية<sup>(75)</sup>.

يقدم عبد الحكيم قاسم شخصية الجدد بوصف خارجي، وصفا يعطي الانطباع عن "جد" أفطس عجائبي عجوز دون أن يتكلف عناء وصف داخلي، فالخارجي يومي إلى الداخلي، كأنها لعبة مرآة من الراوي. مثلما هي الحولاء، جارة "أ. دهر" أو الرجل ذو الكف الريشية في (الريش). إن هذا النوع هو ما يصطلح عليه بمصطلحات أ.م فورستر "بالشخصية الدائرية"، والتي تشكل عالما كليا ومعقدا تتطلب من المتلقي أن يتحصل بالدقة في استيعاب شمولية هذه الشخصية، الحاملة لعالمها المتناقض، مثلما هي شخصية "دينو" والخمسة اللامرثيون، والرجل في (أبواب المدينة)، مقابل الشخص المسطحة، ذات السمات المحدودة، مما يجعل دورها باهتا غير حاسم، وهو ما تنقص الرواية الفانتاستيكية اللجوء إليه في بعض الأحيان، بخلقها لكائنات باهتة..

الغرض منها يفسره توظيف هذا النوع لأداء أدوار استثنائية لكنها شديدة المعان وذات أبعاد في تمييز المشهد الفانتاستيكي.

هذه السمات تتحدد عن طريق مزاجية "السرد المغناطيسي" بالوصف البلاغي حتى تنطبع صورة شخصية واضحة بسحرها وتحولاتها المتفاعلة، وتحديدًا بطل الرواية الذي يخضع للتحويلات.. فهو يسير في طريق مملوء بالعراقل والصراعات التي تغيره<sup>(76)</sup>. وتنحت له قدره العجائبي وهذه العراقل التي يهيئها السرد هي التي تساهم في تحديد الشخصية وصنعها. كما ان هذه التحويلات تفضي إلى تمثل الشخصية لوظيفتين هما أساسا من سماتها:

- **شخص ذات وظيفة واصلة:** تقوم بالربط بين عالم الأحداث والقارئ فعود ودينو، مثل "مم آزاد" يقومون بوظيفة واصلة بين الأحداث، كما يراها وكما تقع، وبين المتلقي.. وبداخل وصله للأحداث، يقدم نظرتة للأشياء.

- **شخص ذات وظيفة ايضاحية:** وتعمل على توضيح بعض ما قد يغمض، مثلما لجأ إلى ذلك الرواة الفانتاستيكيون، إذ أن سمات الشخص عندهم قائمة على التعارض، بينها وبين شخص الروايات الاخرى في العديد من المستويات، ذلك ان من سماتها التحول والامتساخ، وهو ما يتجلى عند "مم آزاد" في تحوله الى ابن آوى، ثم عواد، الشيخ عطية، الخمسة اللامرثيون، اسكافي المودة، الحاج كيان... وهي سمات تخص الشخص الفانتاستيكية في مناح عديدة.

ولهايتين الوظيفتين تأثير في تحديد السمات وابرازها بحيث ان تحديد الوظيفة، هو مجرد إفشاء لموقع هذه الشخصية المحددة بسمات معينة تؤهلها لذلك الدور.

## 4 - 2. الأنواع:

إذا كان هناك اختلاف بين شخوص المحكى الفانتاستيكي، والروايات الأخرى فإن هناك أنواعا متميزة داخل الرواية الفانتاستيكية، تميد عن التكرار والتنميط وتنوع التيمات، وحسب قدرة المبدع على خلق شخوص تترك بصماتها في ذاكرة المتلقي<sup>(77)</sup>، والشخوص الفانتاستيكية هي شخوص المخييلة الادبية "تفر الى كتابها كي تحيا في المخييلة الجماعية، حياة متجددة باستمرار، إنها تصبح رموزا وأسطورة"<sup>(78)</sup>، ليس لها مرجع واقعي مستنسخ، لكن هناك ظلال الواقع الذي التقطته المخييلة بأحجام مختلفة ومتباينة.

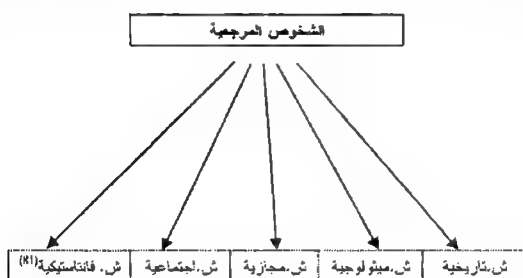
ويمكن على مستوى أول تمييز نوعين من الشخوص:

أ. الشخص النموذجي الذي يستطيع أن يوجد ويحمل لنا وجهة نظر جديدة حول العالم، وتكون مثل تأملات فلسفية أو رؤية تعبر عن تصور جمعي لفئة ما (الشيخ عطية. أ. دهر...)

ب. شخص يوجد قبل المؤلف الأدبي، وينتمي للماضي الحقيقي أو الأسطوري، وشخص هذا النوع يوجدون في الادب الفانتاستيكي وفي السينما أيضا، اذ ان مسألة الاستعادة تطرح إشكالا حقيقيا بالنقاش، في ما يتعلق بالعجائبي، ولجؤته الى استعادة بعض المواضيع التي وردت في الاسطورة أو الموروث الصوفي والحكاوي القديم، يتم توظيفها في اطار تشكيلي جديد، يقترب ويتعد عن الاطار الذي ظهرت فيه مما يجعلها تنطبع بطابع راهني، يتشرب تعقيدات الواقع وتحولاته، مما يتيح إمكانية تعددية السلوك الذي يتموضع بداخلها، ثم التعددية التيمائية التي تلون الشخوص بألوان مختلفة<sup>(79)</sup>، وهو ما يدعو الى التمييز، على مستوى جد دقيق، بين ثلاثة أنماط كبرى من العلامات واستباع ثلاثة أنماط مماثلة من

الشخص، صاغها هامون من منطلقات سيميائية تؤكد بأن الشخصية هي علامة دالة تختار وجهة نظرها ولها منطق خاص وآخر عام.

أ. علامات تحليل على واقع العالم الخارجي<sup>(80)</sup>: (نهر، مدينة، نافذة...) أو على مفهوم مثل الحرية أو ما يمكن تسميته بالعلامة المرجعية في مقابل الشخص المرجعية، وهو ما نجد له تعريفا في القواميس لكل علامة أو شخصية مرجعية يختصرها التحديد التالي:



إن هذه الأنواع الخمسة من الشخص، تستطيع الرواية الفانتاستيكية امتصاصها وتحويلها من كائنات كانت إلى كائنات محتملة، التسمية فيها تلعب دورا استراتيجيا في الترميز وإن كان الغالب هو أن تركيبة شخص المحكى الفانتاستيكي هي من المجازي والاجتماعي، والالتكاء على هذا النوع المرجعي الذي ينتقي نماذج من الواقع للتمويه عن بزوغ أحداث فوق الطبيعية.

من بين هذه الشخص المرجعية، شخصية "مم آزاد" التي تمثل الطباقي في الأدب الكردي بملحمة (مم وزين) للشاعر الكردي القديم أحمد خان، طباقي عبثي يستعيد الحيات والانهيارات والانتظار الغامض، شأن أ.دهر وباقي الشخص الفانتاستيكية التي انتسجت من الواقع والذاكرة.

ب. العلامات التي تحيل على محفل للإبداع القولي: أي غط من العلامات ذات المضمون العام التي لا تأخذ معناها إلا في علاقتها بسياق عيني للخطاب، وفي علاقتها بفعل تاريخي للكلام، تحده عناصر مكوناته (الواصلات، الاشارات). وهذا النوع من العلامات يحيل على شخوص تدعى الشخوص الواصلة، أي المنتدبة لتبليغ رسالة معينة، وتعني حضور الكاتب والقارئ، والمتدخل، وكل الشخوص الحاملة للكلام، فهي لا تأخذ تعريفاتها من القوانين بحيث يصعب أحيانا ضبط هذا الخط من الشخوص نتيجة تدخل عوامل تعيق ذلك كالفواصل والتحويلات، ولعبة الاقنعة مما يستوجب معه معرفة المقاصد غير المعلنة، والسياق الذي ترد فيه هذه الشخوص.

هذا النوع من الشخوص الواصلة هي الشخوص الفانتاستيكية، بينائها المتشابه، ومناورات المؤلف اللغوية مع مناوبته للسرد والوصف في تلميع صورته.

ج. العلامات التي تحيل على علامات منفصلة: وهي علامات اجرائية تنتهي بوظائف الاستبدال والاصاق والاقتصاد، تحيل على ما يسمى بالشخوص العائدة وهذا النوع من الشخوص ينشيء داخل الأثر شبكة من الاستدعاءات والاسترجاعات حيث تقوم الشخوص بوظيفة التنظيم والاصاق، فينسجون للرواية كل معالمها عن طريق التنظيم في المحكي، وتدخلات المؤلف المعنى بأمر هذه الاحداث الحافلة بما هو فوق طبيعي والتعددية في الشخوص الذين يأتون بأشكال عجائبية مختلفة عن المؤلف، بما تحولات خارجية كأن تكون اعضاء الكائن المتمسخ، مبالغ في حجمها أو ناقصة، وهي امتساحات تؤكد الدهشة، او تحولات داخلية تتعلق

بتموجات الداخل النفسي والذهني وعالم اللاوعي المظلم، وما يفرزه من استيهامات وهذيان. كما ان تركيز المحكى الفانتاستيكي على خلق شخوصه المغايرة للشخوص المألوفة، هو مكون أساسي من مكونات الشخصية العجائية، القائمة على مبدأ التعارض في واجهتين:

**التعارض الأول:** مع شخوص الأعمال الروائية الأخرى، وهو قائم أساسا في البناء التكويني للشخصية في كل عمل روائي على حدة، فخصائص شخوص سليم بركات طفولية، وذات أطوار غريبة، وجسورة، كما أن شخوص يحي الطاهر عبد الله وغيره من الكتاب الفانتاستيكيين قد تكون نباتا، كما تكون كلبا (حكاية على لسان كلب) أو جمادا، أو كائنا مجنونا (عواد) أو خارقا (الخمسة اللامرئيون - أ.دهر - الشيخ عطية - مم آزاد).

**التعارض الثاني:** داخل المحكى الفانتاستيكي، هو تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق، في مقابل شخوصه العجائية، شخوصا عادية - طبيعية - تمثل المرأة التي تبرز وجوه المفارقة، مما يجعل أنواعها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسد الفوق طبيعي، ويجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها، مكونا من مكونات التعجيب. ففي كل هذه الأعمال يجد الباحث نماذج متنوعة، غير قارة، ذات امتساخات، وأفعال غير مألوفة تحول سلوكه وأفعاله إلى شيء آخر يخلق الدهشة والحيرة، في ما ان هناك شخوصا تشكل الجانب التكميلي للنموذج الأنثى، وعادة ما هم طبيعون، عاديون، حتى ينفرج مبدأ التعارض، وتتضح كل الفروق، مثل والد هنومة وحمدى والد "مم آزاد" الرسام، أ.دهر وجيرانه وإن كانت (أبواب المدينة) و(الحقائق...) و(طرف من خير الآخرة) تخلو من هؤلاء



الشخص الطبعية، عدا بعض النماذج العرضية، فإن الشيء الأساسي في الخطاب الفانتاستيكي المتعلق بالشخصية أنه يبنى شخصاً ثانوية لها طبائع سوية حتى تقيم التعارض، أو ذات طبائع عجائبية قصد تعضيد الشخص الرئيسة.

إن تنوع الشخصية الفانتاستيكية يرسم تطويرية لا يمكن رصدها إلا عبر النصوص الروائية ذات التشكيل التعجيبى، وانطلاقاً من خصائصها الحاملة للامتساخ والتعارض من جهة، ثم التحول والخرق للمألوف والفوق طبعي من جهة ثانية.

#### 4 - 3. الأدوار:

إذا كان لنوعية الشخص الفانتاستيكية شبه استقلال عن الشخص الأخرى، لتفردها بخصائص ومكونات فوق طبيعية، تعزلها عن المألوفية، فإن أدوار هذه الشخص تبيء عجائبية، ذلك أن الحدث الفانتاستيكي لا يكتمل إلا بتحقيق مجموعة شروط لخصها تودوروف في ما هو طبعي، وبعث الحيرة والتردد، ثم المكونات الأخرى ومن ضمنها الشخصية التي تبيء غير عادية، وما يجسد هذا اللامألوف هو طبيعتها، ودورها في واقعها الذي تحياه داخل الرواية، وقد لخص فيليب هامون أدوار الشخصية في ثلاثة: الرغبة والمعرفة ثم القدرة، وتحقق بدرجات متفاوتة في الشخص الفانتاستيكية.

أ. الرغبة: وهي كل ما ينظم الشخصية الروائية - الفاعل في موضوع شخصي<sup>(81)</sup>، فرغبة الشخص مع نمو الأحداث بموازاة، أو بطموح أعلى مما هو كائن يغذي الأحداث الفوق طبيعية، كما أن الرغبة هي أيضاً رافد للمشهد الفانتاستيكي، الذي يجيء محقونا بخلفيات هذه الرغبة، فيعمل الشخص على تنفيذها في وعيه ولا وعيه حتى

تصير حساً قائماً ضمن إحساساته، إنها رغبة للتنفيس عن المكبوتات الحبيسة.

وتكون الرغبة بالنسبة للشخص الفانتاستيكية، منطلقة من الوعي واللاوعي، فرغبة "عواد" في دحر القمر، هي رغبة اللاشعور في هذيان محموم إثر موت زوجه هنومة. كما تلتقي إرادة أهالي "حارة الزعفراني" الدفنية بزوال الطلسم مع رغبة الشيخ عطية فيه كسبيل لتحقيق أمور لا تتحقق في رأيه بدون هذا الطلسم، ورغبة "الرواة الخمسة" في (أرواح هندسية) لمعرفة الأيام الأربعة الضائعة من حياة أ.دهر، رغبة تحفزهم على الحكيم، مثل رغبة "مم آزاد" في الهجرة، والاستيهامات المصاحبة له. وكلها تعمل على تبثير رؤية الشخصية، كمجموعة رغبات تتصارع، كما تكون خلف هذه الرغبة وساطة، مثلما تحدث عنها رينيه جيرار - أي أن رغبة الشخص هي رغبة الآخر، وما الشخصية سوى أداة تحقق تلك الرغبة المستعارة، وذلك أن رغبة الرواة الخمسة تبدو وكأنها رغبة مفروضة، تحد من حركيتهم، فلا تترك لهم سوى تنظيم الحكيم.

إن الرغبة، كما تفرزها حالات الشخص، هي في خلق حالة نفسية مريحة. فالشخصية السيكوباتية لها رغبات سادية، ما زوشية، لا تشعر بالراحة إلا حينما تحقق رغبتها، وهو ما صورته بعض أعمال الخيال العلمي، والأعمال الروائية البوليسية.

ب. القدرة: وتعني نسق الشخصية، كصنف دلالي مهم يحدد كفاية الشخصية<sup>(83)</sup> ومدى قدرتها على التأثير والفاعلية في الأحداث، خصوصاً لما تكون عجائبية، فإن قدرة الشخصية هي سلطة قدرية، يمكن أن تمارسها، أو تمارس عليها، تجسد القوة التي سعت إلى تقليد الملحمة في العصور الوسطى، لكن كوزينوف، بحسه النقدي،

استطاع رسم بداية الرواية، من خلال تجريد الشخص المبدأ من تلك القدرة الخارقة، أما قدرة الشخص الفانتاستيكية، فهي تختلف بخضوعها لتفسير يوظفها لجعلها مقبولة، فعواد له قدرة لغوية لافتة، تجسدت في منظوقه الذي يروي تفاصيل ينتظمها المدهش والخير، وهي قدرة اللاشعور، فيما أن قدرة الشيخ عطية، تبقى خارقة لأعمال الفقهاء، قدرة سحرية توازي قدرة المتصوفة المستبعدة بالخوارق، والتي تقترب من القدرة التي توجه الرواة الخمسة، قدرة قدرية تلتحم بالقدرة الخارجية التي توجه "بيكاس" وتحكم بنيته الفيزيولوجية والفكرية.

إن هذه الأنواع من القدرة تفضي إلى استدراج نوعين من تلقيها عند الشخص الفانتاستيكية، فهي إما داخلية يكتسبها الشخص من قوته الذاتية كقدرة أ.دهر، أو خارجية قدرية يساهم التعجيب في تعزيزها وتثمينها، وكلا النوعين يكملان بعضهما البعض، في شخص المحكي العجائبي، لأن ضرورة القدرة هي مثل ضرورة الرغبة كلاهما في جدل، يصب في مسالك باقي المكونات.

ج. المعرفة: تشكل المعرفة القطب الثالث في الأدوار والوظائف التي تتسلح بها الشخصية، وهذه المعرفة هي سمة تقنية تقيم علاقة بين الفاعل الموضوع، والفعل الشيء<sup>(84)</sup>، كما أنها طريقة في نسق الشخصيات، تخبر نفس الشخص بطرق متعددة الأشكال والفرص<sup>(85)</sup>، فالشخص في المحكي الفانتاستيكي ذو معرفة غريبة، هي جزء من الرغبة والقدرة المؤسستين لهذه المعرفة التي تقود الرواية والفهم، وتعمل على تجسير الثغرة بين الموضوع والشيء، وإقامة علاقة بينهما تكون موسومة بالمفارقة المولدة للحيرة.

إن المعرفة عند هذا النوع من الشخصيات نسبية، غير مطلقة، كما قد يسود الاعتقاد، وهذا اختلاف جوهري بينها وبين الروايات الكلاسيكية وبين الحكايات العجائبية القديمة أيضا، والتي تجعل من الشخصية المبارة كلية المعرفة، فتشويش المذيان على تفكير "عواد" جعل معرفته نسبية واحتمالية، كما أن معرفة "الخمسة رواة" بشأن الأربعة أيام الضائعة بين فجوات المرأة/الذاكرة، قبل انكسارها ولمعانها العجائبي، هي معرفة غير مكتملة، وهذه خاصية في الشخصية الفانتاستيكية حيث المعرفة غير مكتملة، تتقصد في ذلك إثارة القارئ وتشويقه، فما من أحداث فوق طبيعية، يصعب على الشخصية تفسيرها بشكل مكتمل، مادامت أشياء فوق الإرادة وفوق القدرة وفوق رغباته.

هذه الأدوار الثلاثة من الرغبة والقدرة والمعرفة توجد في الشخصية الفانتاستيكية مغايرة، وذات مميزات في المتن الروائي العربي ومغايرة داخل العمل الروائي نفسه، وبين الشخصية والراوي والمؤلف، وقد رصد باختين (وبعده جاب لنتفلت) إشكالية علاقة المؤلف ببطله<sup>86</sup>، منطلقا في ذلك من تصورات ترتبط بجهازه النظري، لكن الرؤية لعلاقة وأدوار الشخصيات الفانتاستيكية تستدعي في البدء الاحتكام إلى النص أولا، ثم الاستئناس بالتفسيرات ثانيا.

وهكذا، فإن تنوع أدوار الشخصيات يأتي من غنى التجريب وعدم الارتكان إلى الترميز أو التكرار الشيء الذي يدعو إلى رؤية مغايرة، لهذا النوع الذي يتناص مع طموح المخيلة، ويلتقي في جوانب أخرى مع كائنات هذا الواقع، وهو ما التي لا تلجأ الشخصية إلى تسطيحها بفيض ذاتيتها، وأشياء مكررة ولكن بتعبير أحداث معينة، وإضاءتها بطريقة تثير الرعب والحيرة في نفس المتلقي.

#### 4 - 4. العلاقات:

تتمحور هذه النقطة حول علاقات الشخصوص وما تتسم به من توتر، وما تتوفر عليه من خصائص تميزها عن باقي العلاقات اللاحمة للشخصيات الروائية في ما بينهما.

بالنسبة لعلاقات الشخصوص الفانتاستيكية، فهي انعكاس لعلاقة الشخصية المبارة بالحدث الفوق طبيعي، فالتوتر سمة رئيسية في العلاقات، مقابل علاقات المهادنة، وعلاقات الهمود، فعواد في (دوائر عدم الإمكان) يتخبط وسط علاقات متوترة مع القمر الذي يعتقد سببا في موت هنومة:

"مكانه البعيد في آخر الدنيا. خرج القمر، ليس كالقمر في سائر البلاد، وليس كالقمر في باقي الأيام" (ص 116).

"لما رفعت عيني وجدت القرص في شهوة، يحملق.. إلا من سحابة سوداء تأتيه وتغم عليه؟ (..) لكنه كان ينظر في زندقة وكانت راقدة على ظهرها مفروجة الساقين إلى الأمام" (ص 154).

ولكي ترقى العلاقة بين عواد والقمر كان عليه تجسيمه، وجعله كائنا يرى ويحس، هي علاقة رغبة لتحدي الآخر، كما أن سمة التوتر تتضح في علاقة الشيخ عطية بسكان الحارة لما استبد بهم تأثير الطلسم، وعلاقة "مم آزاد" ودينو بأبيهم "حمدي" وعلاقة "أ.دهر" بجده والرواة الخمسة اللامرثيون وبيكاس بالآخرين.

إن هذه العلاقة في المتون الروائية تجمعها خاصية التوتر الموجودة في روايات أخرى، لا تدخل في إطار فانتاستيكي، يجيء محيرا سواء من حيث عجائبيته أو غموضه، بينما التوتر في (شرق النخيل) أو (قالت صخى) أو (خالتي صفية والدير)، وهو واضح بين الأنا والآخر بقصد

فضح الأشياء المستترة، وقد حصر تودوروف<sup>(87)</sup> علاقات الشخص الروائي في ثلاث خانات:

الرغبة، التواصل، ثم المشاركة، وهي أشياء قد تنفاوت تحققاتها لدى الشخص الفانتاستيكية، فالرغبة حاضرة، ذاتية كانت أو مملاة: رغبة حب أو كراهية كرهبات عواد المتأرجحة بين حبه المأسوف عليه لهنومة، وكراهيته للقمر، أو رغبات بيكاس الرهيبة ومثلها عند باقي الشخص الفانتاستيكية.

أما المشاركة فهي تتحقق عن طريق المساعدة التي تمددها الشخصية المبارة للشخص الأخرى، فالعلاقة هناك مشاركة متبادلة تساعد على تحذير الحدث الفانتاستيكي، وتعذدية الرؤى، في حين أن التواصل يجيء دائريا حيناً، ومتقطعا حيناً آخر.

وإذا كانت العلاقات التواصلية في روايات جبرا، أو في أعمال الخراط مبنية على الحب، وجسور التواصل الودي، فإن كل هذا يوضع بين قوسين في المحكيات الفانتاستيكية، ذلك أن التواصل يأتي على شكل دائري، حلزوني، كتواصل الشيخ عطية مع أهل حارة الزعفراني، أو تواصل متقطع مثل تواصل عواد مع ذاته والآخرين أو تواصل منعدم مثلما هو عند الرواة الخمسة في (أرواح هندسية)، في حين يأتي التواصل في (الريش) متخيلا حلميا ومشتتا.

هذه الأنواع من التواصل تخرج عن المؤلف، وتؤسس لعلاقات داخلية، وأخرى خارجية<sup>(88)</sup> تعمل على إقامة علاقات معينة (علاقة رغبة، مشاركة أو تواصل)، تساهم في توضيح الأدوار مما يفرز، في البدء، ثلاث سمات للتفاعل كما يحددها تودوروف<sup>(89)</sup>:

- القيمة التراتبية للشخصية، أو للحدث المكون لمضمون القول.
- درجة قربها من المؤلف.

- العلاقة الداخلية بين المتلقي والمؤلف من جهة، وبين الشخصية من جهة أخرى.

تتعلق الخانة الأولى بعلاقة عمودية: هل الشخصية أعلى أم أدنى أم متساوية مع المؤلف؟ أما الثانية فإنها تتموضع على بعد أفقي. فيما الثالثة تحليلنا مباشرة إلى ترسيمة شئيد المعدلة من طرف جاب لتنفلت<sup>(80)</sup>.

أ. علاقة السارد بالشخصية: وهي علاقة حكي، تكون حذرة، وغير متعهدة بشيء لأن ما يرويه هذا السارد هو شيء فوق طبيعي، فالسارد في (وقائع...) يروي على لسان أهل الحارة تلك الوقائع العجيبة، وهو يسعى إلى تحييد نفسه حتى يبدو موضوعيا في علاقته بالأحداث والشخوص.

ب. علاقة الشخصية بالآخرين: أي بالشخوص الأخرى داخل الرواية، وهي علاقة تؤهل الشخصية لتصنيف الآخرين إلى إيجابيين وسلبيين. إيجابيون يدخلون في علاقات جدلية قائمة، مثل علاقة "الشيخ عطية" بأهل الحارة، كسمة تفضي إلى تمحيص علاقات الشخصية داخل الرواية حيث يتم طرح طريقة عرضها، وكيفية مجيء كلام الشخصية الفانتاستيكية: فهناك زوايا لعرض الشخصية<sup>(91)</sup>:

- عرضها لنفسها بنفسها مثلما فعل "عواد" في عرضه للأحداث، وما فعله الرواة الخمسة أو "مم آزاد" ودينو في تناوبهم على الحكيم مع السارد.

- عرضها عن طريق شخص آخر مشارك في الرواية، يتكفل بتقديم وعرض الشخصية، وباقي الشخوص، مثلما في (أرواح هندسية) و (الريش) أيضا.

## على سبيل الاستنتاج:

ليس أمام الرواية، اليوم أو غدا، إلا البحث باستمرار عن مجازفات جديدة تسمها باللااكتمال المفتوح، والتعدد الخصب الذي يثوي جسرة المعرفة بجانب غواية المتعة.

وإذا كانت المعاني مطروحة في الطريق - كما قال بذلك القدماء بخصوص الكتابة الشعرية - فإن ذلك حقيق بالرواية لأن التيمات التي يمكن للمحكى أن يطرقها، لا توجد في الطريق، فحسب، ولكنها تنفجر وتتوالد على شكل فضائح تم العقل والوجدان في علاقتهما بطبيعة المجتمع في محيطه الخاص والعام، وهذا الجانب حاسم في رصد انشغالات الروائي وقياس حساسيته وتجربيته، بالإضافة إلى الطرائق والصيغ التي تستوعب هذه الانشغالات مما دفع الرواية العربية، في العقود الأخيرة إلى التنوع في التشكيل والتجريب من خلال صيغ تخيلية جديدة في القول والتعبير.

وقد أفادت الرواية - في هذا الجانب - من التطور الذي عرفه المحكى الأوروبي، والأمريكو - لاتيني، كما أفادت من تنوع خطاب المحكيات النثرية العربية القديمة.

وكانت تقنية الفانتاستيك هي الشكل التعبيري الآخر الذي سيعرف اهتماما مشفوعا باجتهادات تختلف من ثقافة لأخرى، ومن تصور فكري ونقدي لآخر.

كما أن الفانتاستيك - اليوم - في الرواية العربية، يستدعي آليات نقدية جديدة، ويدعو النقد إلى مراجعة أدواته قصد التصدي لهذه السبيلة التخيلية التي تقف وسط أشكال، من نفس الفصيلة، قريبة، لكنها دون أن تعرف تطورها مثلما عرفه الفانتاستيك.



إن من إحدى أهم خصائص الفانتاستيك.. تأكيد المفارقة وبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق إبراز ما هو فوق طبيعي، وتقليص دور ما هو طبيعي حيناً أو توظيفه للإيهام مرة ثانية، كما يتم اللجوء إلى خرق ومسخ هذا الطبيعي أو تدميره في مرة ثالثة... مثلما أوضحت تلك التصورات - التي عرضنا لها - وخصوصاً تصورات أرين بسير، وجان بلمين نويل، المقدمة في هذا المجال، والتي حاولت الاستفادة مما جاء به تودوروف في تحديداته، وسيغموند فرويد بخصوص مفهوم الغرابة المقلقة وما يستتبعها من استيهامات واضطرابات نفسية.

إن الفانتاستيك، باعتباره مجالاً للتشكيل الروائي يعتبر قريباً جداً من أشكال أخرى يتقاطع ويستفيد منها في آن، مثل الخيال العلمي ونتائج علم النفس، وما وراء علم النفس وكذا بعض العلوم الأخرى وغير ذلك من الصيغ التخيلية، والتي تقود في النهاية إلى تيمات أشد حبكة وراهنية تتميز عن الحكايات المعتمدة على موضوعات مستعادة، وأيضاً يحكى الخيال العلمي الذي يحكى عن المستقبل بمخيلة استقبالية.

لهذا، فإن راهنية الرواية الفانتاستيكية تكمن في تجريبيتها ومكوناتها السردية، وما تخلقه من تعجيب يعبر عنه كرونوتوب الكابوس وامتساخات الفضاء والزمن والشخص، والأسئلة الوجودية المحمولة على لغة تسعى لأن تتحرر من كل التباس مثلما تحرر المعنى من قيود الطبيعي والمألوف.

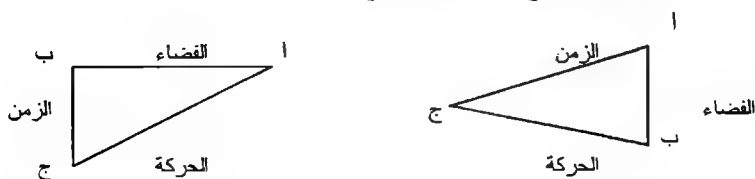
الفانتاستيك، في الرواية العربية، بهذا المعنى هو تأكيد على غنى التخيل العربي وإمكاناته الواسعة وما يعد به من مجازفات دلالية وشكلية.

## احالات:

- (1) Meike Bal: Narratologie (Essais sur la Signification narrative. (1) quatres Romans Modernes) ed, Hespublishers Utrecht. 1984, P 4
- (2) Charles scheel: Les romans Louis-Et le Realisme Merveilleux : انظر : Rédefini, in revue présence Africaine, 3<sup>ème</sup> Trim, 1988, N° 147 P 43.
- (3) انظر: يحيى الطاهر عبد الله: الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة (رواية) ضمن الكتابات الكاملة. دار المستقبل العربي - القاهرة. ط1. 1983.
- (4) Gilles Merregaldo: Le Statut du Narrateur dans le récit levecroftien, in potiques (s)(actes de congres de lyon, 1981), ed Presses universitaires de lyon, 1983
- (5) Gerard Genette: Frontiere du récit, France, ed seuil (coll point) 1981, P 59
- (6) Roger Caillois: Au cœur de fantastique, France, ed, Gallimard 1976, N° 21.
- (7) Gilles merregaldo, idem, P 75
- (8) Jacques Finné, la littérature fantastique: Essai sur l'organisation Surnaturelle. Bruxelles, Université de Bruxelles 1980, P 147.
- (9) جاء عرض هذه التقنيات المساعدة للسرد، بتفصيل عند جماعة M خصوصاً في الفصل الخامس بالسرد (مرجع مذكور)
- (10) Groupe M: Rethorique Générale, ed Seuil 1982
- (11) Groupe M: Idem P 185
- (12) B.Combattes - J.Fressón - R.Tomassone: de la phrase au texte, ed. Delgrave 1979, P 5
- (13) Idem P 8.
- (14) هادي دانيال: عن تجربته الذاتية والانتماء المزدوج باريس، مجلة اليوم السابع. عدد 214، ص ص 5، 13، يونيو 1977، ص 36.
- (15) le statut. idem.p.87.
- (16) Jacques finné, idem P 127.
- (17) Idem P 127
- (18) Ibidem, P 127
- (19) Le statut idem P 75

- Charles schell. idem P 53 (présence Africaine). (20)
- Jacques finné, idem P 27 (21)
- Le statut P 76.77 (22)
- Idem P 84 (23)
- Roland Bourneuf et real oulet: L'univers du Roman. ed, P.U.F (24)
- (L.Modernes) 21 ed 1985 P 85.
- (25) إن هذه الوظائف السردية هي وظائف توجد في جميع النصوص بدرجات متفاوتة، لكنها في المحكي الفانتاستيكي تتخذ وضعية أخرى انطلاقاً من تحديدنا للفانتاستيك في الفصل الأول. هذه الوضعية التي تبدو بدورها مشابهة للعديد من الأعمال الروائية.
- Philippe Hamon: Qu'est ce qu'une description. poétique n° 12 (26)
- Mai 1972, France, P 484
- Philippe Hamon: Introduction a l'analyse du descriptif, ed (27)
- Hachette 1981, P 8
- Ph. Hamon: qu'est ce qu'une description ? Idem P 465 (28)
- Philippe Hamon, 1972, P 466. (29)
- Ph. Hamon, 1981, P 19 - 20. (30)
- Phillippe Hamon, 1981 P 119. (31)
- Phillippe Hamon 1972, P 469 (Note II) (32)
- Phillippe Hamon 1972, P 484 (33)
- Idem P 447 (34)
- Idem P 477 (35)
- Idem P 479 (36)
- Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, ed. Seuil (Col (37)
- .telquel) 1967, P 105
- Roland Barthes, S/Z ed Seuil 1970, P 61. (38)
- Ph. Hamon 1972, P 484 (Note 44). (39)
- Bernard Valette: Esthétique du roman Moderne, France, ed, (40)
- Nathan 1985, P 237.
- (41) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج 1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط7، 1984.

- T.Todorov: Le Principe Dialogique. ed Seuil 1981, P 128 (42)
- (43) في الفصلين السادس والسابع، يدرس جاك غاريلي الزمن عند هوسرل  
وهايدجر وعند بول فاليري وسارتر دراسة فلسفية مستفيضة انظر:  
Jacques Garelli, le Temps De signes, France et Klincksieck, 1983
- B.Valette, P 384. (44)
- Idem, 391. (45)
- Maurice Levy: Lovecraft ou du fantastique, ed VGF coll 10/18 - (46)  
1972 P 73.
- Jacques Carelli P 202. (47)
- M.Levy P 67. (48)
- Maurice Levy, P 73. (49)
- Gerard Prince: Narratology From in Fonction Of Narrative, ed (50)  
Mouton 1982 P 73 - 74.
- Jean Weisgerber, l'espace Romanesque, ed, L'age d'homme (51)  
1978, P 10.
- Roland bourneuf, Idem N° 109. (52)
- Julia Kristeva: Le texte du Roman: approche semiologique d'une (53)  
structure duscursive transformationelle, lahaye, ed Mouton 1970,  
P 786.
- Gerard Genette: Figures II, ed Seul (coll point) 1969, P 43 - 48. (54)
- (55) يمكن الاعتماد على طريقة القياس بالأضلع لتمحيص مدى أهمية هذا  
العنصر أو خفوت ذلك، فالكرونوتوب مؤسس من ضلعي الزمن - فضاء  
يضاف إليه ضلع ثالث رابط هو ضلع الحركة الذي لا يجري عليه القياس،  
ولكنه تابع لضلعي الكرونوتوب، فإذا كان ضلع الفضاء أكبر من ضلع  
الزمن، كانت الحركة تابعة له، أي أن إشعاعه أكبر من إشعاع الزمن، أو  
العكس، كما يوضح ذلك الرسم التالي:



وفي السياق نفسه، فإن الاحتكام إلى الأضلع والقياس يجري على ما يتفرع عنهما، ذلك بأن يكون ضلع الفضاء الطبيعي أكبر من ضلع الفضاء المتخيل، فإن الرواية لا تفتأ أن تكون واقعية أو سيرة - يوميات، والعكس يجري بالنسبة للفانتاستيك الذي يكون فيه ضلع المتخيل أكبر من ضلع الفضاء الطبيعي، والأمر نفسه بالنسبة للزمن بشقيه العادي الذي يحتسب بالأيام والشهور والسنوات، أو الزمن الفانتاستيكي الذي يعتمد التمدد والتقلص.

Mickael Isscharoft, *l'espace et la nouvelle*, France, ed, Corti (56)  
1976, P 99

Jean Weisgerber, Idem P 12 (57)

Roland Boureuf, P 125 (58)

Jean Weisgerber P 14 (59)

Philippe Hamon 1981, P 9 (60)

(61) نظرية الادب: تأليف جماعة من الكتاب السوفييت. القسم الثاني. الرواية ملحمة العصر الحديث: تأليف ف.ف. كوزينوف. ترجمة نصيف جميل التكريتي. منشورات وزارة الثقافة والاعلام. العراق سلسلة رقم 92. 1980. ص: 255.

(62) م.ن. ص 237.

Encyclopedia universalis, P 326 (63)

Bernard Valette, Idem P 94 (64)

Philippe Hamon, 1981 - P 128 (65)

Guy Michaud, *L'œuvre et ses techniques*, ed librairie Nizt 1983, (66)  
P 110

(67) ن.م.

(68) على سبيل المثال شخوص ألف ليلة وليلة، كشخصية السندباد أو الشخوص الفوق طبيعية التي لها قدرات غيبية خارقة.

Rolland le huenen, Paul Person: Belzac, semiotique du (69)  
personnages, Exemple: D'eugenie grandet, ed P.U de montreal,  
didier 1980, P 9

Michel Zeraffa: *Personne et Personnage*. France, ed Klincksck, (70)  
1971, P 9

- Guy Michaud, P 136. (71)
- PH-Hamon, pour un statut semiologique du personnage, dans (72)  
poétique du récit ed seuil 1977, P 118.
- Ph. Hamon: 1981. P14. (73)
- encyclopedia universalis, P 327 (74)
- (75) بخصوص الوصف الخارجي، في تقاطعه مع الوصف الداخلي للشخصية  
هناك مصطلح تقني هو الدينامية الجدلية عن طريق تغيير السمات  
وتحولاتها، أنظر:
- Le portrait littéraire: sous la direction de K.Kupisz, Lyon, ed P.U de  
Lyon 1988. P: 171 - 174.
- Encycloped Universalis, p 325. (76)
- (77) نماذج عديد من شخصيات الروايات العالمية التي أصبحت رموزا تستمر  
في حقول تخيلية وفكرية وعلوم النفس..
- Claude Bonnefoy: Panorama critique de la littérature moderne, (78)  
France ed, Belfond 1980, P 130
- Philippe Hamon, 1981 - P 14. (79)
- Philippe Hamon, 1977 - P 121 (80)
- (81) نقترح إضافة لترسيمة هامون، الشخصيات الفانتاستيكية، لانغراسها في  
المخيلة الجماعية، والفردية، وإسهامها في التفرد عن الأنواع الأخرى.
- Rolland le huenen, 1980. P 233. (82)
- Philippe Hamon, 1981, P 260 (83)
- Rolland le huenen, P 219 (84)
- Philippe hamon, 1981, P 274 (85)
- Mikhail Bakhtine: Esthétique de création verbale, France, ed (86)  
Gallimard N.R.F 1984 (P P 261 - 232)
- وانظر ايضا:
- Jaap Lintvelt: Essai de Typologie Narrative (le point de vue) Théorie  
et analyse, Paris, Librairie, Jose Corti 1981.
- T.Todorov: Les catégories du récit littéraire, in communication, (87)  
Paris, ed Seuil (coll point) 1981 P 139

- Bernard valette: Esthétique du Roman Moderne, ed Nathan 1985 (88)  
(Chap 8) P 93.
- T.Todorov: Mihail Bakhtine, Le principe dialogique, Paris Seuil (89)  
1981 P 76.
- .Jaap lintvelt, op cit, P 320 (90)
- .Roland Bourneuf, op cit P 181 (91)





# شعرية الرواية الفانتاستيكية

شعيب حليفي  
• كاتب من المغرب

تشغل الرواية العربية، اليوم في الراهن الثقافي والفكري، حيزاً مهماً تتقاطع فيه جملة قضايا محيطة، مازالت ترافق سيرورة تكون وتطور هذا الجنس الأدبي الإشكالي، والذي ما انفك يستولد الأسئلة انطلاقاً من آليات التطور الداخلية والتغيرات الرئيسية التي تطال المكونات والوظيفة، وتعطي المشروع لخلق أشكال جديدة، وبالتالي نظرة متعددة الأبعاد للكيان الواحد، وهي مراهنة تضطلع الرواية الحديثة بها، من خلال جنوحها إلى منطقة الحساسية، بعيداً عن كل مهادنة أو تسطيح. فمهمتها حسب ميلان كونديرا، تمزيق الستار الحاجب للحقيقة، وفضح التمثيلات الاجتماعية المضللة.

إن الرواية العربية، اليوم، تعبر عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم انسحقت فيه نفسية الكائن، حتى باتت مشوهة تفرز أمراضاً متعددة، بالإضافة إلى مصادرة كل ما هو إيجابي، وسط حروب وخيانات وفقر وتخلف وجهل. في هذا الحقل المخصب بالفقد وتناسل وجوه المسخ ترعرعت الرواية العربية، وهي أمام اختيارين اثنين:

• أن تكون حجاباً يزيّف العواطف والحقائق، الممكن والمحمّل من خلال تكريس الاختيارات السائدة بالجنوح إلى النفس الرومانسي الفج، والإغراق في الذاتية والبكائية التي سادت فترة طويلة منذ بداية القرن العشرين، واعتبار الرواية «رديفاً للتسلية والمتعة، وتقليداً لشكل أجنبي دخيل يחדش الأخلاق العامة ويفسد اللغة ومعايير البيان السليم».

• أو تكون مشهداً للتصادم والتجريب والحداثة عن طريق خرق الستار وخلخلة البديهي الجامد وتدمير المعتقدات التكريسية ببعث الحيرة والإدهاش، وتشابك العنصر الدلالي - الإيديولوجي مع العناصر التشكيلية وتلاقحهما بالإخصاب.

ISBN 978-9953-87-347-3



9 789953 873473

منشورات الاختلاف  
Editions El-Ikhthilef

149 شارع حسيبة بن بوعلي  
الجزائر العاصمة - الجزائر  
editions.elikhthilef@gmail.com



الدار العربية للعلوم ناشرون  
Arab Scientific Publishers, Inc.  
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

www.neelwafurat.com

نيل وفورات.كوم

جميع كتبنا متوفرة  
على شبكة الإنترنت